

Ce mémoire a été réalisé
à l'Université du Québec à Rimouski
dans le cadre du programme
de maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
extensionné à l'Université du Québec à Rimouski

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

UNIVERSITE DU QUEBEC

MEMOIRE
PRESENTE A
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR GENEVIEVE LESSARD

EFFETS SPECULAIRES DANS LES FOUS DE BASSAN
D'ANNE HEBERT: FORMES ET SENS

AOUT 1987

Une fois que l'on sait une chose on ne peut plus jamais ne pas la savoir. On ne peut que l'oublier. [...] Se souvenir c'est affronter l'ennemi. La vérité loge dans la mémoire.

Anita Brookner, *Regardez-moi*

RÉSUMÉ

La présente étude propose une lecture en quatre volets du roman d'Anne Hébert, *les Fous de Bassan*. Une première lecture laisse voir comment le roman se présente. De toute évidence, de par sa structure et l'événement qu'il cherche à reconstituer, ce récit se comporte tel un roman policier dont il mime, d'ailleurs, les principales caractéristiques. Une seconde lecture montre que le roman prend racine dans le réel historique et qu'il affiche son appartenance à un hors texte facilement identifiable. Un troisième regard se pose sur le pouvoir du texte à s'autoreprésenter. En ce sens, la mise en abyme enfermée au coeur même de l'oeuvre infuse au roman une puissance telle qu'elle lui permet de dialoguer avec lui-même. Une dernière lecture permet de palper la présence poétique contenue dans *les Fous de Bassan*.. Ces parcours analytiques, à tous les niveaux où ils opèrent, feront ressortir les multiples effets spéculaires que renferme le roman.

AVANT-PROPOS

Parmi les écrivains québécois les plus étudiés, Anne Hébert occupe une place de choix dans le coeur des chercheurs. Tant au Québec que dans les universités et les institutions canadiennes, américaines, françaises et belges, l'oeuvre de l'écrivaine stimule, interroge et offre de multiples pistes à la recherche. L'écriture hébertienne est féconde, inépuisable; bien que maintes fois analysée et abondamment commentée, elle ne semble pas avoir dit son dernier mot. Le défi du chercheur n'en est donc que plus grand.

L'objet de notre recherche, *les Fous de Bassan*, a obtenu en 1982 le très prestigieux prix *Fémina*. À ce jour encore, ce roman demeure le dernier récit publié par l'auteure. Outre les travaux de Maurice Émond (Université Laval) et principalement ceux de Janet M. Paterson (Université d'Ottawa) et de Linda Hutcheon, peu d'études ont été publiées sur ce roman .

La présente étude n'a pas la prétention d'avoir exploré toute la richesse thématique, poétique et structurale du roman *les Fous de Bassan*; toutefois, notre lecture du texte a la volonté de mettre en relief et de faire parler les nombreux miroirs expressifs que renferme le récit.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers ceux qui m'ont aidée dans mon travail, tout particulièrement à mon directeur Paul Chanel Malenfant dont l'intérêt

soutenu et les critiques pertinentes me furent inestimables. Merci aussi à Renald Bérubé qui a accepté de lire ce texte . Ses remarques judicieuses me furent précieuses. Je remercie également Jacques et Catherine pour leur support affectueux. Un merci tout à fait spécial à Pierre Laplante, pour son aide technique. Sans lui, ce texte n'aurait pu être édité sur micro-ordinateur.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
AVANT-PROPOS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1: LE TEXTE SE PRÉSENTE	5
CHAPITRE 2: LE TEXTE SE REPRÉSENTE.....	18
CHAPITRE 3: LE TEXTE S'AUTOREPRÉSENTE.....	45
CHAPITRE 4: PRÉSENCE POÉTIQUE	120
CONCLUSION	139
BIBLIOGRAPHIE	142

INTRODUCTION

À chaque relecture, il me semble lire pour la première fois un livre nouveau.

Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur

C'est à pas feutrés que l'on pénètre dans l'oeuvre d'Anne Hébert par crainte de déranger les mots, de les mal lire, de les mal dire, car seule l'absolue nécessité s'y trouve encodée. Aucune place pour l'accessoire. La publication du recueil *les Songes en équilibre*, en 1942, a tracé le sillon à des romans dont la prose ne fait que réitérer le sens poétique des mots.

Le dernier roman d'Anne Hébert, *les Fous de Bassan* (1982), exprime lui aussi la poétique de l'auteure; mais pour parvenir à la mettre en relief, il faut effectuer plusieurs parcours analytiques, creuser le texte, strate après strate, pour mettre en lumière ce que parfois l'évidence dissimule.

Notre recherche empruntera deux voies parallèles: une lecture linéaire du texte doublée d'une lecture verticale qui interroge les entrelacs de l'écriture du récit. Ces routes convergeront pourtant vers un seul but: montrer que le roman *les Fous de Bassan* enferme de multiples miroirs qui procurent à l'oeuvre son autonomie et sa facture poétique.

En premier lieu, nous nous proposons de lire le roman *les Fous de Bassan* en ne tenant compte que de l'intrigue mise en relief. Mais déjà là, le texte nous informe de sa propre spécificité: six chapitres - livres ou lettres- répètent les coordonnées d'un même événement et informent le lecteur curieux de connaître lui aussi la vérité: qu'est-il arrivé à Olivia et Nora Atkins le soir du 31 août 1936? Depuis ce jour, nul ne les a revues à Griffin Creek. C'est ainsi que le roman se présente: un seul axe diégétique traverse le récit de part en part et le lecteur se retrouve face à ce qu'il croit être un roman à énigme. Sous cet éclairage, nous jouerons le jeu; nous dégagerons du texte les discours testimoniaux reliés à l'intrigue et nous les analyserons pour vérifier si, effectivement, le roman *les Fous de Bassan* mime les paramètres du roman policier.

Pour faire ressortir davantage les effets spéculaires du roman, il nous faudra également étudier comment cette oeuvre de fiction se représente, c'est-à-dire: comment le texte s'incarne-t-il dans le réel? La tâche s'avère difficile; Janet M. Paterson le souligne: «*Comment cerner les structures sous-jacentes de cette écriture qui joue - et jouit- de la pluralité éclatante d'un langage qui bascule constamment du réel fantasmatique, du littéral au figuré ?*¹». Alors seul le dialogue entre le texte et une certaine typologie du réel pourrait éclairer le discours fictionnel.

Philippe Hamon, qui s'est vivement intéressé aux avatars du discours réaliste, nous guidera dans notre cheminement analytique; nous inspirant de la typologie du discours réaliste conçue par le théoricien, nous proposerons, à notre tour, une typologie du discours réaliste qui rendra justice à l'objet de notre étude. Ainsi, nous souhaitons découvrir comment le roman s'approprie la cohérence nécessaire qui nous

¹ Janet M. Paterson, *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 159.

fait croire à sa vraisemblable vraisemblance. Deux concepts clés agiront donc: la description utilisée ici en tant que nomenclateur du monde accessible à la dénomination et la lisibilité qui permet de transmettre l'information. Cependant, les nombreux éléments d'analyse qu'explorent ces concepts clés nous obligeront à circonscrire notre champ d'étude et, à cet effet, nous favoriserons l'incipit du roman - là où le texte prend forme- en tant que texte-cible.

Si les effets de réel rencontrés au long de ce parcours analytique poussent le roman vers sa possible représentation, il convient alors de nous interroger quant à savoir si le texte affichera une certaine autonomie qui lui permettrait d'être son propre sujet, c'est-à-dire de s'autoreprésenter.

Afin de saisir toute la puissance autoreprésentative du roman *les Fous de Bassan*, nous appliquerons une grille d'analyse proposée par une spécialiste de l'écriture hébertienne, Janet M. Paterson, qui a déjà traité du sujet à partir du roman *les Chambres de bois*,² Cependant, en regard de notre objet d'étude, nous apporterons certaines modifications à cette typologie de l'autoreprésentation. Nous croyons que, tant au niveau de l'énonciation qu'au niveau de l'énoncé, le roman fera apparaître de multiples effets spéculaires qui prouveraient que le texte, effectivement, dialogue avec lui-même. Il conviendra alors de faire parler la diégèse en cherchant une mise en abyme puissante qui agirait par tout le texte et qui ferait ressortir les miroirs dissimulés ça et là dans le roman. L'exploration des expressions métaphoriques et des motifs de couleur pourraient également agir en ce sens.

Certaines séquences seront explorées dans le but de mettre en relief, au niveau du code, les traces intertextuelles les plus évidentes- les écrits bibliques et les

2 *Ibid.*, pp.135-139.

épigraphes- mais aussi celles qui se dissimulent à l'intérieur des discours des personnages. Nous interrogerons également l'onomastique et l'anthroponymie contenues dans le roman.

Le dernier chapitre de notre étude tentera de démontrer que le roman *les Fous de Bassan* exhibe, à cause de sa puissance de représentation et d'autoreprésentation, une présence poétique d'où émane «une seconde puissance du langage³ ». Nous concentrerons notre analyse sur le chapitre intitulé «Olivia de la haute mer». Ce texte-cible, sans date, transcende les lieux, les espaces et le temps comme le fait souvent la poésie; il peut donc nous informer quant à la facture poétique du roman.

La présente recherche désire explorer différents lieux du dire du roman *les Fous de Bassan* afin de faire ressortir la polysémie du langage hébertien.

3 Jean Cohen, *le Haut Langage*, Paris, Flammarion, 1979, p.11.

CHAPITRE 1

LE TEXTE SE PRÉSENTE

*Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis
s'en est allé. Sur la pointe des pieds.*

Anne Hébert, *les Fous de Bassan*.

Tout l'univers fictionnel représenté dans *les Fous de Bassan*¹ d'Anne Hébert se cristallise autour d'un axe diégétique unique qui traverse le texte de part en part et trouve son expression véritable dans cette seule interrogation: que sont devenues Nora Atkins, quinze ans, et sa cousine Olivia Atkins, dix-sept ans, disparues mystérieusement du village de Griffin Creek, le soir du 31 août 1936 ? L'organisation entière du récit convergera donc vers la résolution de cette énigme énoncée dès les premières pages du roman.

Cinq narrateurs reprendront la même histoire et les nombreuses réduplications relevées à l'intérieur de leur discours révéleront peu à peu la vérité. Cependant, les diverses hypothèses qu'ils émettent, tout au long du parcours narratif, ne pourront se vérifier qu'une fois la lecture achevée ou presque, c'est-à-dire dans la « Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss ».

¹ Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Dans cette perspective, le roman pourrait être lu comme un roman policier, car il semble se plier aux lois du genre et fonctionner selon ses mécanismes. Mettons-nous donc à la place d'un lecteur de roman policier dont le seul but serait de se laisser captiver par une intrigue policière dont il souhaite découvrir le dénouement avant la dernière page du roman. À première vue, les cinq narrateurs-témoins miment leur discours sur le modèle narratif du roman à énigme lequel, comme le souligne Todorov, « [...] ne contient pas une mais deux histoires: l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête² ». C'est aussi ce dont parle le roman *les Fous de Bassan*.

Thomas Narcejac, qui s'intéresse à l'univers du roman policier, rappelle les invariants du genre policier tels que définis par Austin Freeman en 1924, dans son essai intitulé *l'Art du roman policier*³. Ainsi, la construction d'un tel ouvrage comporte quatre phases:

- 1) l'énoncé du problème;
- 2) la présentation des données essentielles à la découverte de la solution;
- 3) le développement de l'enquête et la présentation de la solution;
- 4) la discussion des indices et la démonstration.

Dans le roman policier, le mystère relèvera donc de la dissimulation et le lecteur perspicace pourra en découvrir le secret. Il lui suffira de raisonner correctement après avoir accumulé un certain nombre d'indices révélateurs. Ensuite, il appliquera les lois immuables de l'induction et de la déduction régissant les comportements humains; alors, il découvrira la vérité ou il la touchera de près.

² Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 57.

³ Thomas Narcejac, *Une Machine à lire: le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, Coll. «Médiations», N° 124, 1975, p. 53.

La diégèse en tant que code de structuration du récit

En tenant compte du fonctionnement décrit par Freeman, nous effectuerons une lecture première du roman *les Fous de Bassan* afin d'y repérer les dispositifs qui feraient parler le texte comme s'il s'agissait d'un roman policier. Nous adopterons l'attitude d'un lecteur de roman policier. Nous chercherons le coupable et, comme le suggère Todorov, il nous suffira « *pour cela de suivre la vraisemblance du texte et non la vérité du monde évoqué*⁴ ».

À cet effet, nous avons regroupé les discours des narrateurs qui entretiennent un lien direct avec l'énigme tissée par le roman: qu'est-il advenu de Nora et d'Olivia Atkins? Le principe de sélection des propos des narrateurs se concentre sur les indices et les recoupements qui peuvent conduire à la solution du "problème" comme l'indique Freeman. Ici, le lecteur consent à devenir limier, il cherche à savoir la réponse à la question que pose la diégèse du roman. Nous avons respecté la linéarité de l'intrigue imposée par l'ordre d'apparition des "chapitres" du texte. Cinq narrateurs prennent la parole, mais l'un, Stevens Brown parlera deux fois, à l'été 1936 et à l'automne 1982.

4

Tzvetan Todorov, « Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter », dans *Communications*, n°11, 1968, p.146.

Discours des témoins narrateurs du double crime dans *les Fous de Bassan*

1. Nicolas Jones (1982)

. « *Il a suffi de l'espace d'un seul été,[...] pour que Nora et Olivia Atkins sortent de l'enfance, [...] et disparaissent sur la grève de Griffin Creek, le soir du 31 août 1936.*⁵ ».

. « *Dès après la disparition des petites Atkins, dès les premières recherches sur la grève, le soir du 31 août 1936.* » (p.52)

2. Stevens Brown (1936)

. La lettre écrite le 31 août révèle les informations suivantes:

- visite des cousines Atkins à leur cousine Maureen Macdonald (p.105),
- rencontre de Bob Allen (p.105),
- les cousines Atkins portent toutes deux un béret blanc (p.105).

.« *J'entreprends de vider l'eau qui s'est amassée dans la chaloupe.* » (p.106)

.« *Je me baigne dans la lueur de la lune qui monte au ciel [...] »* (p.106)

.« [...] *je prendrai le sentier qui mène à la route et j'attendrai que Nora et Olivia sortent de chez Maureen [...] »* (p.107)

5

Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p.38. Pour cette partie de notre analyse, c'est-à-dire les discours des narrateurs témoins ainsi que l'analyse de ces discours, nous inscrirons entre parenthèses, à la fin de chaque citation, la page qui renvoie à cette édition.

3. Nora (1936)

.« *La lune se lève, orange, dans le ciel [...] Stevens aura certainement eu le temps de vider sa chaloupe. L'avons rencontré en allant chez Maureen.* » (p.135)

.« *Bob Allen nous a dit qu'il fallait qu'il rentre à cap Sauvagine.* » (p.135)

.« *Demain 1^{er} septembre.* » (p.135)

4. Perceval et les autres (1936)

.« *Savait tout* » (Perceval perçu par Nicolas Jones) (p.20)

.« *La lune est là. Dans la fenêtre.* » (p.139)

.« *Le petit bateau, lui, est toujours là dans les reflets de la lune. On dirait qu'il s'est arrêté. Il a une pointe relevé et l'autre qui enfonce.* » (p.142)

.« *Le communiqué de mon oncle Nicolas est imprimé dans les journaux.* » (p.155)

.« *Disparition de deux cousines à Griffin Creek [...] »* (p.155)

.« *Les policiers se sont installés à l'hôtel White, non loin du village.* » (p.161)

.Fausse piste. « *À rivière Bleue on les a vues toutes rayonnantes, entre deux Américains[...] »* (p.161)

.« *Refaisons pour notre propre compte l'emploi du temps de tous et chacun, le soir du 31 août.* » (p.161)

.Confrontation des témoignages: celui de Perceval et du pasteur Jones. (p.163) Ceux des jumelles; l'une croit avoir «*entendu des cris dehors.*» (p.165)

.Interrogatoires: Bob Allen (p.167), Maureen (p.175), Jeremy Lord (p.184), Stevens (p.191).

.Pièces à conviction: le bracelet bleu (p.178), la ceinture rose (p.180), le manteau de Nora (p.183).

.« *Les policiers nous surveillent et nous épient sans cesse.*» (p.184)

.« *Sa robe rose déchirée. Inutile de l'appeler Nora... ça vient de la mer et les poissons l'ont à moitié dévorée*»(p.188)

.Intimidation du témoin principal et extorsion d'aveux.(p.191)

.« *Quelqu'un dit que Jack McKenna a déjà empoché deux cent cinquante dollars, soit la moitié de la somme promise pour la capture de Stevens.*»(p.193)

.« *L'enquête du coroner.*»(p.194)

.« *Mon frère qui accroche ses mains maigres aux barreaux d'une prison.*»(p.194)

5. Olivia de la haute mer (sans date)

.« *Mes os sont dissous dans la mer pareils au sel. Il est neuf heures trente du soir , le 31 août 1936.*»(p.200)

.« *La nuit lunaire se referme sur nous.*»(p.204)

.« *Il y a certainement quelqu'un qui.. M'a jetée toute vive dans l'épaisseur calme, lunaire de la baie profonde, entre cap Sec et cap Sauvagine.*»(p.207)

.« *Les filles qui dorment au fond, la tête dans le sable, les pierres et les cordes des ancrages pour la pêche au saumon dont elles sont lestées [...]*»(p.223)

.« *Nora, ma cousine, ma soeur, flotte entre deux eaux,...les gens de Griffin Creek la reconnaissent, livrent ses restes au médecin légiste,[...]*»(pp.223-224)

.« *Mon Dieu vais-je mourir à nouveau?*»(p.224)

6. Dernière lettre de Stevens Brown (automne 1982)

.«Par moments je jurerais que les petites Atkins sont ici [...] Les ai pourtant jetées à la mer, le soir du 31 août 1936.»(p.239)

.«[...]les petites Atkins sont là, délestées des cordes et des pierres qui les retenaient au fond.»(p.240)

.« Nul risque d'y retrouver de grandes coquilles vides sur le sable, la plaçe encore tiède de leurs corps légers, l'empreinte exacte de leur mort violente, gravée sur le sol gris.»(p.241)

.« La paix du monde sur la mer, son clapotis léger contre la barque,

la lune blanche, tandis que j'emmène mes cousines au large, alourdies de pierres et de cordes.»(p.249)

Analyse des discours testimoniaux

Il nous faut maintenant analyser attentivement ces discours, comparer les dires des locuteurs pour vérifier si, effectivement, le roman *les Fous de Bassan* peut se lire comme un roman policier selon la typologie proposée par Freeman.

1. « Le livre du révérend Nicolas Jones» (automne 1982)

Nicolas Jones, le pasteur, prend la parole avant tous les autres. Il agit en tant que narrateur-informateur puisqu'il apprend au lecteur que les petites Atkins n'ont pas été revues à Griffin Creek depuis le soir du 31 août 1936. De plus, il ajoute que les recherches se sont organisées très rapidement afin de retrouver les deux jeunes filles manquant à l'appel. Ce sont les seules informations données par le pasteur, mais comme le stipule Freeman, nous avons déjà là l'énoncé du problème.

2.« Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss» (été 1936)

Dans les seize lettres qui précèdent celle du 31 août 1936, jour de la disparition des petites Atkins, aucun indice ne semble annoncer le drame. Seule la dernière de ces lettres fournit quelques informations, lesquelles ne pourront cependant être vérifiées qu'à la lumière des déclarations du même Stevens dans sa dernière missive, écrite quarante-six ans plus tard, et qui constitue le dernier chapitre du roman.

Dans sa lettre du 31 août 1936, Stevens Brown affirme que Nora et Olivia Atkins ont rendu visite à Maureen Macdonald. Il les a croisées sur la route et leur a parlé. Bob Allen de cap Sauvagine y était aussi. Indice intéressant: les deux cousines portaient chacune un béret blanc. Le lecteur apprend que la lune se lève et que Stevens a l'intention d'attendre ses cousines à leur sortie de chez Maureen, renseignement qui lui fournissent de bien maigres données quant à la découverte de la solution du problème.

3.« Le livre de Nora Atkins»

Comme Stevens Brown, Nora Atkins écrira son journal de l'été 1936. Ces chroniques ne recèlent que peu d'indices, mais ceux qui y sont mentionnés recoupent les éléments donnés par Stevens à savoir qu'elle et Olivia ont croisé Stevens Brown en allant rendre visite à Maureen Macdonald, que la lune se levait orange, que Stevens vidait sa chaloupe, et qu'effectivement Bob Allen se rendait à cap Sauvagine. À ce stade-ci, c'est-à-dire au premier tiers du roman, le lecteur ne possède pas encore suffisamment d'indices pour formuler une seule hypothèse quant à la disparition des cousines Atkins.

4. « Le livre de Perceval Brown et de quelques autres» (été 1936)

Perceval Brown, frère de Stevens, « *savait tout*» (p.20), le pasteur Nicolas Jones l'affirme. Mais peut-on se fier à ce narrateur omniscient dont « *l'imagination n'a pas de garde-fou*»(p.71) comme le dit son frère Stevens? Il le faut bien, car le lecteur de roman policier devient lui aussi enquêteur et il ne peut négliger aucune des informations qui lui sont fournies.

Sachant tout, Perceval parlera beaucoup au lecteur, son discours qui est aussi celui de «quelques autres» occupera la surface du texte la plus considérable, soit presque soixante pages. Quant "aux autres", ils ne font que réitérer les dires de Perceval; ils agissent à la manière des chœurs dans les tragédies grecques.

Nous les gens de Griffin Creek, devancés par les événements, ne pouvant plus suivre, bouleversés par la disparition de Nora et d'Olivia, n'ayant pas le temps de faire entre nous les recoupements nécessaires, mis en face de la police et sommés de répondre, sans avoir le temps de se consulter et de réfléchir. (p.157)

Perceval, le narrateur-dieu (il a tout vu et tout entendu), multipliera les informations pour le compte du lecteur: confirmation de la disparition des cousines Atkins, présence de la lune ce soir-là, vision d'un bateau voguant sur la mer, la proue pointée vers le ciel, audition de cris, pièces à conviction: des vêtements retrouvés sur la grève et, enfin, la macabre découverte du corps de Nora. S'ajoutera cette allusion de Perceval quant aux aveux formulés par son frère Stevens au détective McKenna: «*Je vois très bien le soulier jaune pointu de McKenna donner un coup sur la jambe de mon frère Stevens. Pour lui faire dire qu'il est un assassin.*»(p.194). Le lecteur détient

maintenant un indice fort intéressant. C'est pourquoi, à ce moment-ci du récit, il se met à douter: la piste qui s'ouvre à lui semble trop évidente pour être la bonne. Alors, comme tout lecteur de roman policier dont on excite la curiosité, il redouble de ferveur et poursuit sa lecture avec fébrilité; il veut savoir.

En considérant la typologie de Freeman, soit « la présentation des données essentielles à la découverte de la solution », la phase deux de la construction d'un roman policier se compléterait par les révélations de Perceval. La troisième phase, « le développement de l'enquête et la présentation de la solution » est aussi réaliste dans ce "chapitre" comme le prouve le lexique choisi par le scripteur. Le discours de Perceval (*supra.*, p.9) parlera donc de communiqué envoyé au journaux, de signalement, de policiers, de fausses pistes, de vérification de l'emploi du temps, de témoignages, d'interrogatoires, de pièces à conviction, de cadavre, d'intimidation de témoin avec extorsion d'aveux, de prime, d'enquête du coroner et enfin de prison.

Malgré les soupçons pesant lourdement sur le personnage de Stevens Brown, le lecteur s'interroge encore sur la vraisemblance des faits et sur les motifs du crime. En effet, à ce moment-ci de la lecture du roman, seul le corps de Nora est retrouvé.

5.«Olivia de la haute mer » (sans date)

Olivia , comme nous le montre le texte (*supra* , p.10) confirme sa propre mort ainsi que celle de sa cousine Nora. Sa mémoire d'outre-mer certifie que, toutes deux furent tuées, et que lestées de cordes et de pierres, elles furent jetées dans les profondeurs de la mer.

Bien qu'il ne soit pas habituel de lire dans un roman policier ce type de discours d'outre-tombe, les paroles d'Olivia rassurent le lecteur sur sa capacité de déduction. La confirmation de la mort d'Olivia renforce l'hypothèse du double crime qu'avait laissé apparaître le chapitre précédent.

D'autres indices s'ajoutent en vue de l'établissement des faits: le lecteur apprend que "l'heure des crimes" est certainement ultérieure à neuf heures trente du soir et qu'effectivement, ce soir du 31 août 1936, la lune brillait dans le ciel de Griffin Creek. Cependant, il faudra poursuivre la lecture; le dernier chapitre donnera au lecteur la clé de l'énigme.

6.« Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss» (automne 1982)

Cette dernière lettre est capitale; Stevens Brown témoigne de ses crimes. Le destinataire, qui n'a d'ailleurs jamais répondu aux lettres de Stevens, ne se manifestera pas ici non plus; mais cela n'a aucune importance puisque l'assassin parlera. Animé du désir impératif de se confesser, Stevens avouera tout: «[...] *je te parlerai sans cesse, je te dirai tout, je m'adresserai à toi comme si tu étais là, à côté de moi,[...]* »(p.243)

Le lecteur savait; Perceval l'avait déjà engagé sur une piste fiable et Olivia, à sa suite, a confirmé les paroles de "l'innocent". Cependant, dans cette dernière lettre, Stevens raconte avec force détails comment il a commis son double meurtre. D'abord celui de Nora:« *La boule du rire, dans sa gorge, sous mes doigts. Simple pression des doigts. Elle s'écroule sur les genoux comme un boeuf que l'on assomme*» (p.245). Puis, viendra le tour d'Olivia qu'il violera avant de la tuer. «*M'enfermer avec elle, au*

centre d'elle [...] pénétrer au plus profond d'elle [...] Le cri sous mes doigts dans sa gorge [...] Très vite Olivia rejoint Nora à mes pieds [...] (248) avoue l'assassin.

À ce point du récit, le lecteur, éclairé par la confession de Stevens, peut constater que les paroles des témoins antérieurs concordent avec les faits relatés ici: le soir du 31 août 1936, par une "nuit lunaire", les cousines Olivia et Nora Atkins furent assassinées et les corps, lestés de pierres et de cordes, furent jetés à la mer.

Voilà donc l'énigme résolue. Le lecteur connaît maintenant la vérité. À la question posée au début du récit, à savoir ce qui était advenu des deux cousines Atkins disparues le soir du 31 août 1936, l'aveu de Stevens Brown apporte la réponse. Ainsi, les exigences postulées par le quatrième point de la typologie de Freeman, «*la discussion des indices et la démonstration*», semblent être remplies. Quant au motif des crimes, il serait du même ordre que dans un cas de vandalisme: un acte gratuit régi par les différents visages du désir : désir charnel, désir d'assouvir la haine ou encore geste d'un homme «*Complètement détraqué. Sujet aux crises de nerfs*». (p.231) Seuls le vent et les oiseaux de mer pourraient témoigner des motivations du meurtrier. «*Dans toute cette histoire, je l'ai dit, il faut tenir compte du vent* » (p.246) écrit Stevens.

Mais le récit ne se termine pas sur cette remarque évasive, il réserve au lecteur une autre énigme. Sous la forme d'un post-scriptum, Stevens ajoutera ceci: «*Tu seras peut-être étonné, old Mic, si je te dis qu'aux assises de février 1937 j'ai été jugé et acquitté, mes aveux à McKenna ayant été rejetés par la cour et considérés comme extorqués et non conformes à la loi.* » (p.249). Cette fois, le mystère demeure entier et nulle autre explication ne sera fournie au lecteur quant à ce jugement de cour. Le pouvoir de la fiction résiste, finalement, aux stratégies et aux enquêtes de la lecture.

L'analyse des discours testimoniaux le démontre avec éloquence, le roman *les Fous de Bassan* mime, par sa structure et par le choix d'un certain champ lexical, le fonctionnement du roman policier. Ainsi, il affiche sa plausibilité, car selon Julia Kristeva «[...] est vraisemblable tout discours qui est en rapport de similarité, d'identification, de reflet avec un autre ⁶». Alors, le récit de ce fait divers qui nous est raconté dans *les Fous de Bassan* se conforme à l'expérience empirique que nous pouvons avoir de tels faits et du roman policier, et les événements mis en relief semblent possibles, donc vraisemblables. Le discours des *Fous de Bassan* est donc en rapport avec deux autres discours: celui du roman policier et celui du fait divers.

Cette première lecture du roman *les Fous de Bassan*, effectuée strictement sous l'angle réducteur du déroulement linéaire de la diégèse avec le regard du lecteur de roman policier, pourrait donc inscrire ce texte sous l'appellation de ce genre paralittéraire. Nous verrons comment ce roman, s'il mime en surface les lois du roman policier, vise d'abord à s'ancrer dans la vraisemblance et tend vers une autre autonomie, celle du poétique.

6

Julia Kristeva, citée par Marc Angenot, dans *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 220.

CHAPITRE 2

LE TEXTE SE REPRÉSENTE ET AFFICHE SA VRAISEMBLABLE VRAISEMBLANCE

Les textes littéraires sont pourtant imprégnés d'ambitions cognitives et éthiques: ils n'existent pas seulement pour produire un peu plus de beauté dans le monde, mais aussi pour nous dire quelle est la vérité de ce monde.

Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*.

Il faut qu'il y ait, dans les choses représentées, le murmure insistant de la ressemblance: il faut qu'il y ait, dans la représentation, le repli toujours possible de l'imagination.

Michel Foucault, *les Mots et les choses*.

La lecture du roman *les Fous de Bassan*, sous l'angle des lois dictées par le roman policier, place le lecteur face à l'évidence: les paramètres du récit de celui-ci miment en plusieurs points le déroulement de l'intrigue de celui-là. La présence du vraisemblable tant dans la structure discursive de la diégèse (la disparition de deux jeunes filles le soir du 31 août 1936 s'explique par un double meurtre) que dans le choix d'un champ lexical précis qui imite à son tour celui de toute enquête policière réelle montre bien l'intention du texte d'Anne Hébert de se « représenter », de tisser des liens avec la réalité. Selon Roland Barthes :

La seconde force de la littérature, c'est sa force de représentation. Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi? Je dirai brutalement: le réel¹.

Ainsi, «*même hautement fictionnel, un texte ne largue jamais totalement ses amarres²* » avec le réel. La plausibilité de l'intrigue dans *les Fous de Bassan* est supportée par sa propre vraisemblance, laquelle, comme nous l'avons constaté au chapitre précédent, s'identifie justement à la vraisemblance que met en relief le discours du roman policier car ' comme nous le fait observer Todorov « *si tout discours entre en relation de vraisemblance avec ses propres lois, le roman policier prend le vraisemblable pour thème; ce n'est plus seulement sa loi, mais aussi son objet³* ».

Désormais, l'importance que l'on se doit d'accorder, dans *les Fous de Bassan*, au discours même et à son caractère vraisemblant se trouve justifiée; car ainsi que l'affirme Julia Kristeva «*le vraisemblable sans être vrai, serait le discours qui ressemble au discours qui ressemble au réel⁴* ». Elle parlera alors de discours "vréal". Voici que surgit l'épineux problème posé par le discours réaliste.

Philippe Hamon, dans un article intitulé «Le discours contraint»⁵,refait l'historique de la problématique du discours réaliste, d'Aristote à nos jours; et au

¹ Cité par Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Le texte littéraire: non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle? » dans *Texte*, n° 1, 1982, p.28.

² *Ibid.*, p.42.

³ Tzvetan Todorov, «Du vraisemblable qu'on ne sautait éviter», p.145.

⁴ Julia Kristeva, «La productivité dite texte» dans *Communication*, n°11, 1968, p.61.

⁵ Philippe Hamon, « Le discours contraint » dans *Poétique*, n°16,1973, pp 411 à 445.

terme de cette recherche exhaustive, il propose à son tour une typologie du discours réaliste. Celle-ci compte quinze critères vérifiables⁶ qui attesteraient de l'intention de l'auteur d'insérer dans son discours des effets de réel définis comme étant «*la reconnaissance euphorique par le lecteur d'un certain lexique*⁷».

Si le roman *les Fous de Bassan*, dans sa facture première, se présente comme un roman policier, il n'en demeure pas moins que la vraisemblance qu'il affiche tient, elle, à son pouvoir référentiel. Et puisque nous nous intéressons à la vraisemblance avouée du texte, nous nous poserons alors la même question que Philippe Hamon: «*comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité ?*⁸». La réponse, comme le propose le théoricien, serait inscrite au coeur même du concept de cohérence car «*il semblerait que , pour un lecteur (comme pour un spectateur de tableau ou de spectacle), le réel soit d'abord cohérent*⁹». Il faut entendre ici la

⁶ *Ibid.* pp.424 à 442). Nous résumons ici cette classification de Philippe Hamon.

Le discours réaliste se caractériserait par:

1. l'appartenance à une hérédité,
2. la motivation psychologique des personnages,
3. la référence à une Histoire parallèle,
4. une toponymie qui resitue le lecteur dans un lieu précis,
5. un texte surcodé,
6. des personnages qui exposent leur savoir,
7. une forte redondance et une prévisibilité des contenus,
8. une délégation de l'énonciation à un personnage narrateur,
9. une volonté marquée de transmettre l'information,
10. une importance marquée donnée au héros,
11. la monosémie des termes utilisés,
12. une volonté de tendre vers le zéro la distorsion entre l'être et le paraître (personnages),
13. une sémantisation accélérée,
14. un système narratif de type cyclothymique,
15. une place importante accordée à la description.

⁷ *Ibid.*, p.444.

⁸ *Ibid.*, p.421.

⁹ *Ibid.*, p.424

cohérence au sens que lui confère Lucien Goldmann; «*non pas [cohérence]logique, mais fonctionnelle*¹⁰». Voyons donc comment le roman d'Anne Hébert s'approprie la représentation du monde empirique qui lui procure la cohérence nécessaire pour nous faire croire en sa propre vraisemblance.

Les faits du réel en tant que créateurs de l'effet de réel et en tant qu'indices de cohérence

Dans une étude sur le réel dans *les Chambres de bois* d'Anne Hébert, Janet M. Paterson¹¹ rappelle les travaux de Philippe Hamon et s'en inspire de loin pour élaborer sa propre typologie du réel qui se résume à cinq catégories sémantiques, soit: le lieu, le temps, les éléments concrets, l'action et le cadre familial¹².

Après avoir observé et analysé les typologies du discours réaliste élaborées par Philippe Hamon et par Janet M. Paterson, nous suggérons à notre tour une typologie du réel dont le contenu s'adapterait à l'objet de notre recherche qui parle de son appartenance spécifique à un temps et à un espace. Cet univers, quoique fictionnel, peut être reconstitué afin de montrer que le roman entretiendrait des liens uniques avec la réalité qu'il exprime. Nous nous proposons donc d'explorer la typologie suivante:

¹⁰ Cité par Marc Angenot dans *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, p.47.

¹¹ Janet M. Paterson, *Anne Hébert. Architexture romanesque*, pp. 42 à 56.

¹² *Ibid*, p.44.

1. La description

- a) l'appartenance à un lieu,
- b) l'appartenance à une époque,
- c) l'appartenance à une hérédité,
- d) l'appartenance à l'Histoire,
- e) l'appartenance à des rites de la vie quotidienne,
- f) l'appartenance de la fiction au référentiel. historique

2. La lisibilité

- a) la matérialité typographique,
- b) la grammaticalité du message,
- c) la structure syntaxique,
- d) le réseau lexical:
 - les substantifs
 - les verbes
 - les embrayeurs du discours:
 - les déterminants
 - les pronoms.

La description et la lisibilité (thèmes principaux de tout discours réaliste selon Philippe Hamon), agiront en tant que paramètres de notre grille d'analyse. Sous le thème de l'appartenance, la description fera parler le texte de ses ancrages dans le référentiel; la lisibilité démontrera la capacité du texte à transmettre l'information.

Le roman *les Fous de Bassan*, présente six chapitres qui par leur construction même, pourraient presque représenter chacun une entité autonome. Cette architecture romanesque nous laisse le choix quant à l'analyse d'un texte-cible ou exemplaire car

Plus un texte tisse des liens entre ses différentes parties, moins il se prête à la découpe.[...] Néanmoins, choisir de commenter, à la place du livre entier, telle page unique n'est pas qu'un pis- aller dicté par diverses considérations pratiques;[...] se limiter à un seul extrait permet du moins en théorie, de s'arracher à la lecture

cursive; [...].¹³

Afin d'analyser dans toutes ses strates l'aptitude du texte à parler de sa vraisemblance, il nous a fallu circonscrire notre champ d'observation (car l'analyse de la totalité du roman sous cet éclairage pourrait à elle seule fournir les matériaux à une très vaste recherche), c'est-à-dire identifier un fragment de texte signifiant qui serait « *déjà lui-même une instance produisant un effet de réel* »¹⁴. Nous avons donc retenu l'incipit; « *la trace première du récit* » comme l'appelle Raymond Jean¹⁵, le lieu où le texte prend forme et, comme le fait observer aussi Claude Duchet, c'est là où « *sont lisibles certaines des conditions de production du texte, son effort de cohérence, [et] la trace des pressions culturelles...* »¹⁶. Il sera alors possible de dégager de ce fragment de texte les sèmes du réel que tisse le discours car « *l'incipit met en place un hors-texte dont la perception suppose un passé (ou passif) culturel* » d'ajouter Claude Duchet¹⁷.

Nous avons donc identifié les trois premiers paragraphes du roman à titre d'incipit: de par leur contenu, ils représentent la première séquence signifiante du texte.

¹³ Jan Beatens, «Le verrou (Proust, Roussel, Ricardou)» dans *Protée, La Lisibilité*, vol.14, n° 1-2, printemps-été 1986, p.65.

¹⁴ Philippe Hamon, «Le discours contraint», p.419.

¹⁵ Raymond Jean, «Ouvertures, phrases-seuils», dans *Critique* n°27, 1971, p.431.

¹⁶ Claude Duchet, «Pour une sociocritique ou variations sur un incipit», dans *Littérature*, n°1, 1971, p.7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

L'INCIPIT DU ROMAN *les Fous de Bassan*

La barre étale de la mer, blanche, à perte de vue, sur le ciel gris, la masse noire des arbres, en ligne parallèle derrière nous.

Au loin une rumeur de fête, du côté du nouveau village. En étirant le cou on pourrait voir leurs bicoques peïnturlurées en rouge, vert, jaune, bleu, comme si c'était un plaisir de barbouiller des maisons et d'afficher des couleurs voyantes. Ces gens-là sont des parvenus. Inutile de tourner la tête dans leur direction. Je sais qu'il sont là.

Leur fanfare se mêle au vent. M'atteint par rafales. Me perce le tympan. M'emplit les yeux de lueurs fauves stridentes. Ils ont racheté nos terres à mesure qu'elles tombaient en déshérence. Des papistes. Voici qu'aujourd'hui, à grand renfort de cuivre et de majorettes, ils osent célébrer le bicentenaire du pays, comme si c'étaient eux les fondateurs, les bâtisseurs, les premiers dans la forêt les premiers sur la mer, les premiers ouvrant la terre vierge sous le soc.¹⁸

La description

Philippe Hamon donne de la description la définition suivante: « Dans le programme réaliste, le monde est descriptible, accessible à la dénomination..[et] le réel est alors envisagé comme un champ complexe et foisonnant [...] dont il s'agit de faire l'inventaire¹⁹ ». Nous considérerons donc ce terme dans son sens de nomenclateur du monde empirique qu'il donnera à voir ou à imaginer.

¹⁸ Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p.13.

¹⁹ Philippe Hamon, «Le discours contraint», p.442.

La description nous permettra de reconnaître les "pressions culturelles" inscrites dans le texte de l'incipit; et afin de polariser les manifestations du réel autour d'un même axe, nous avons retenu la notion d'appartenance dans son acception sociologique, c'est-à-dire « *Le fait pour un individu d'appartenir à une collectivité, (race, pays, classe, parti, religion)*²⁰ ». En effet, dans le présent contexte narratif, le thème de l'appartenance semble le seul lien fonctionnel qui permet au texte de s'ancrer dans le hors- texte pour que s'accomplisse l'acte référentiel.

L'incipit du roman *les Fous de Bassan* parlera donc de l'appartenance à un lieu, à une époque, à une hérédité, à l'Histoire, à un référentiel historique relié au temps du déroulement de l'intrigue, et, enfin, aux rites de la vie quotidienne.

L'appartenance à un lieu

Selon Anne Hébert, dans son "Avis au lecteur", il semble bien que Griffin Creek n'existerait qu'en tant que lieu romanesque:

*Tous mes souvenirs de rive sud et de rive nord du
Saint-Laurent, ceux du golfe et des îles ont été fondus
et livrés à l'imaginaire, pour ne faire qu'une seule terre,
appelée Griffin Creek, située entre cap Sec et cap
Sauvagine.*²¹

Même si le référent toponymique «Griffin Creek» n'apparaît pas sur la carte géographique du Québec, son homologie consonantique avec l'Anse-au-Griffon ainsi que son caractère de traduction ont pu laisser croire que ce village gaspésien avait

²⁰ *Le Robert*, édition 1985, p. 459.

²¹ Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p. 9.

prêté son nom au lieu géographique cité dans le roman²². Comme nous le verrons plus avant, il n'en est rien.

Les premiers mots de l'incipit nous font découvrir un paysage bien spécifique: « *La barre étale de la mer, blanche, à perte de vue, sur le ciel gris, la masse noire des arbres, en ligne parallèle derrière nous*²³ ». Paysage maritime livré à l'état brut, sauvage surtout à cause des arbres dont la couleur trahit la présence du climat du moyen nord. Pas ou peu de feuillus, mais des conifères qui s'alignent et croissent là malgré le froid et l'air salin.

La mer nous est donnée nue, immense, plate et blanche; là où ce n'est déjà plus le fleuve, mais l'estuaire du Saint-Laurent. Derrière Griffin Creek la forêt, devant la mer; « *au loin...[le] nouveau village* », voilà donc le territoire délimité, circonscrit « *entre cap Sec et cap Sauvagine* ». Un quadrilatère presque parfait.

La géographie du lieu impose des conditions climatiques précises. Ainsi, la présence de la mer engendre le vent (« *leur fanfare se mêle au vent* ») qui soufflera bien au-delà de l'incipit pour devenir un véritable personnage du roman. S'ajoute au réalisme du discours la mention du « *ciel gris* » qui renforce l'information puisque le climat maritime se caractérise par une très forte circulation des nuages.

Le réel avoué, c'est-à-dire l'évocation concrète de la mer, du vent, des arbres, du ciel, appelle aussi le réel inexprimé: la côte, la grève, le sable, les galets, les algues,

²² Lire à ce sujet l'article d'André Brochu dans *Livres et auteurs québécois 1982*, Québec, P.U.L., 1983 p.54 dans lequel article il rapporte les dires d'un Gaspésien qui assure que l'intrigue du roman prend sa source de vérité dans un crime qui serait survenu à l'Anse-au-Griffon.

²³ Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p.13.

les poissons, et les oiseaux surtout, dont la présence, dans la suite du roman, deviendra obsessionnelle pour certains, comme Stevens Brown par exemple.

L'appartenance à une époque

«*Voici qu'aujourd'hui.*» écrit le pasteur Jones. Cet indice de temporalité confère à l'incipit une chronologie bien précise: la nuit d'un samedi d'octobre 1982. En outre, nous apprenons à la fin de la composition du "livre" de Nicolas Jones qu'il fut rédigé entièrement durant cette nuit de l'automne 1982. Et, lorsque pointe la première lueur du jour, Nicolas Jones écrit « *Il faut que ce dimanche d'octobre 1982 ait son heure de prière et d'hymnes*²⁴ » (p.52).

Cette référence temporelle jointe aux notations climatiques de «*ciel gris* » et de «*mer blanche*», ajoute à la cohérence du discours et crée ainsi un effet de réel; le lecteur ne mettra nullement en doute l'information transmise: effectivement, dans un contexte géographique maritime, en octobre, le ciel se teinte de gris et la mer ne fait que refléter cette réalité automnale; elle prend la couleur du temps.

24 Ibid., p.52.

L'appartenance à une hérédité

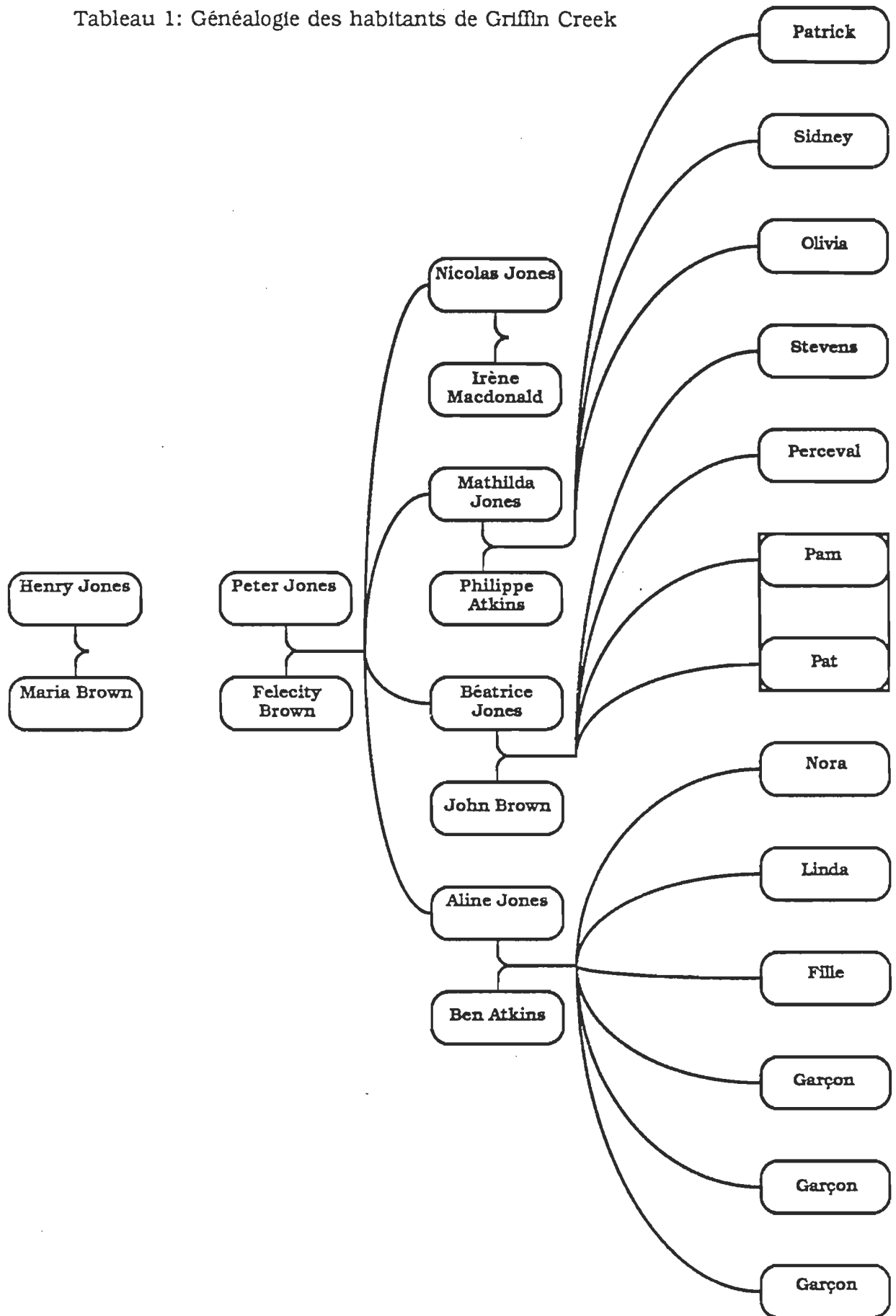
Dès les premières lignes de l'incipit («...*en ligne parallèle derrière nous*».) et un peu plus avant («*Ils ont racheté nos terres...*») l'appartenance à une collectivité, à un groupe précis, nous est imposée par les embrayeurs «nous» et «nos» qui trahissent la pluralité et la possession.

À la lumière des indices qui sont donnés juste un peu plus loin dans le texte (p.14 et p.15), nous avons regroupé en un arbre généalogique les composantes du nous dont parle l'incipit. (voir tableau I). Ce tableau permet de visualiser le lignage des habitants de Griffin Creek. Un constat significatif se dégage d'emblée; les mêmes noms reviennent: les Jones, les Brown, les Atkins, les Macdonald formant un clan.

Cet effet de réel agit, dans le contexte narratif, comme un dispositif d'ancrage du discours réaliste puisqu'il confirme l'appartenance des personnages à une hérédité nommée qui infère au texte un élément de cohérence supplémentaire. De plus, cette cohérence s'accroît par l'uniformité consonantique anglophone que l'on retrouve dans les noms et prénoms (Stevens, Maureen, Sidney, Nora et Olivia) des protagonistes et qui manifestement atteste de l'appartenance à une communauté linguistique bien précise.

L'incipit expose un autre effet de réel qui témoigne de l'appartenance religieuse des habitants de Griffin Creek. En parlant de ceux qui habitent le nouveau village, «*des parvenus*», Nicolas Jones dira d'eux: «*Des papistes*». Cette appellation est donnée par les protestants aux catholiques romains. Cette dénomination prouve que les occupants du village voisin ne sont pas des protestants.

Tableau 1: Généalogie des habitants de Griffin Creek



La mention d'une hérédité, d'une famille ou d'un clan génère des sèmes du réel («nous», «nos territoires») qui font croire que le discours narratif corrobore le discours réaliste. Tout lecteur n'est-il pas héritier d'une généalogie spécifique?

L'appartenance à l'Histoire

L'Histoire parallèle, celle de l'humanité, peut contribuer au réalisme des faits; l'insertion d'indices historiques vérifiables sollicite l'adhésion du lecteur.

Dans le contexte du discours narratif de l'incipit, le narrateur témoigne d'une fête qui a lieu dans le village voisin: « *Ils osent célébrer le bicentenaire du pays, comme si c'étaient eux les fondateurs....* » Le lecteur effectue le calcul (1782), mais pour l'instant, cette date ne réveille probablement rien en sa mémoire. Cependant, la suite du texte que nous avons désigné en tant qu'incipit, nous apprendra que

*Jetés sur la route, depuis la Nouvelle-Angleterre, hommes, femmes et enfants, fidèles à un roi fou, refusant l'indépendance américaine, ont reçu du gouvernement canadien concession de la terre et droit de chasse et de pêche. Les Jones, les Brown, les Atkins, les Macdonald.*²⁵

Et tout livre d'histoire relatant l'accession à l'indépendance des États-Unis d'Amérique démontrera que cette indépendance ne s'est pas effectuée sans résistance et qu'effectivement, du 4 juillet 1776 au 3 septembre 1783, des centaines de milliers

²⁵ Ibid., p.14.

de Loyalistes vinrent s'installer dans l'est du Canada, notamment sur la rive nord du Saint-Laurent et autour de la péninsule gaspésienne²⁶.

Ce lien du texte avec l'Histoire rend encore plus cohérent le discours de l'incipit car il réaffirme l'appartenance à l'hérédité dont nous parlions précédemment.

L'appartenance à des rites de la vie quotidienne.

«*Les autres* » comme les appelle le pasteur Jones, fêtent le bicentenaire «*comme si c'étaient eux les fondateurs, les bâtisseurs, les premiers dans la forêt, les premiers sur la mer, les premiers ouvrant la terre vierge sous le soc,*». Cette remarque informe le lecteur sur les moeurs de ceux qui habitent pareil contexte géographique. Ces gens furent pêcheurs, bûcherons, chasseurs, et quelque peu agriculteurs, seulement pour la survie, car la terre est trop souvent ingrate en ce coin de pays.

Les rites qu'engendrent ces occupations seront évoqués dans tout le roman et ils témoigneront d'un certain désir du texte de copier la réalité. À titre d'exemples mentionnons la cueillette des fraises (p.72), le jardin cultivé par Maureen (p.73), Nora qui ravitaille les chasseurs à l'automne (p.125), la mère d'Olivia qui arrache les pommes de terre (p.209) ainsi que l'achat d'agrès de pêche par le père et les frères d'Olivia (p.100).

Les rites de la vie quotidienne se superposant au rythme des saisons rassurent le

²⁶ Didier Casolis et autres, *Histoire des États-Unis*, Paris, Encyclopédie Larousse, n° 8, 1976, pp.16 et 17.

le lecteur et infusent au texte un effet de réel vraisemblable.

L'incipit du roman *les Fous de Bassan* renferme donc suffisamment d'informations livrées au lecteur qui décrivent (rappelons ici que le terme description est toujours considéré en tant que nomenclature) au lecteur un contexte géographique, historique, social et humain laissant croire que le roman a une volonté de communiquer une certaine vision du monde.

L'appartenance de la fiction au référentiel historique

L'incipit a largement exposé, par le procédé de la description, comment la fiction prend ancrage dans le réel. Mais, le roman *les Fous de Bassan* semble pousser plus avant cette vraisemblable vraisemblance: nous avons retracé certaines preuves démontrant qu'il existerait une corrélation entre un fait divers qui se serait produit dans un temps et dans un lieu très apparentés à ceux du roman. Même si la fiction joue à faire-semblant, les faits dont parle le référentiel historique doubleraient, dans ce cas-ci, le fictionnel.

Comme nous le mentionnions plus haut, Anne Hébert, dans un Avis au lecteur, affirme que le récit n'est que pure fiction, assertion qui a fait réagir André Brochu au moment de la sortie du roman en 1982 (relire à ce propos la note 22). Quatre ans plus tard, soit à l'automne 1986, René Lévesque , dans son ouvrage intitulé *Attendez que je me rappelle...*, confirmera les paroles d' André Brochu.

*Il faut dire que Penouille rentrait dans l'Histoire [...]
Ajoutons que, bien plus tard, ayant constaté après nous
qu'une réserve anglophone avait succédé aux Indiens et
qu'un crime légendaire (dont mon père fit d'ailleurs
condamner le coupable) y avait été commis, c'est là*

*qu'Anne Hébert devait faire tournoyer ses Fous de Bassan*²⁷.

Plus loquace encore, le quotidien *Le Soleil*, de septembre 1933 à novembre 1934, avait parlé de ce «crime légendaire» et relatera toute l'affaire dans ses moindres détails, et ce presque quotidiennement. Nous reproduisons ici quelques extraits des articles parus à l'époque.

1) LA POLICE DU PAYS EST SUR LES DENTS

Marguerite et Maud Ascah, du village de Péninsula, Gaspé, qui ont été victimes d'un enlèvement n'ont pas encore été retrouvées-La police enquête partout.

Le Soleil, mardi 5 septembre 1933

* * *

2) ON CHERCHE ENCORE LES 2 DISPARUES

En dépit des efforts tentés depuis huit jours, la police n'a encore aucune trace des deux cousines Marguerite et Maud Ascah, disparues dans la Gaspésie.

Le Soleil, jeudi 7 septembre 1933

* * *

²⁷ René Levesque, *Attendez que je me rappelle...*, Montréal, Québec/Amérique, 1986, p.85.

3) LES COUSINES ASCAH FURENT VICTIMES D'ODIEUX ASSASSINS

Maud Ascah dont on a retrouvé, samedi, le cadavre dans la baie de Gaspé avait un baillon dans la bouche et une blessure à l'abdomen qui aurait été causée par un coup de couteau-On croit que les meurtriers ont jeté les cadavres de leurs victimes à la mer après leur avoir attaché des poids aux jambes et bras.

Il n'y a plus aucun doute, Marguerite et Maud Ascah, les deux cousines âgées de 17 et 15 ans, disparues mystérieusement depuis la fin d'août [...] à Peninsula (La Penouille, nom que donnent les habitants de la région à ce petit village de la Baie de Gaspé) ont été victimes. d'odieux assassins..

Le Soleil, lundi 30 octobre 1933.

4) LE MEURTRIER AVOUE

Nelson Phillips, cousin de Marguerite et de Maud Ascah, arrêté par la police, il y a quelques jours, a avoué, ce matin, avoir tué ses deux cousines [...]

Le Soleil , mardi 7 novembre 1933

5) NELSON PHILLIPS EST ACQUITTE AUX ASSISES

Accusé d'avoir assassiné sa cousine Maud Ascah, Nelson Phillips, condamné à mort à la suite d'un premier procès, a été acquitté mercredi dernier.

....

Il est établi par la preuve [...] que l'accusé qui s'était promené la veille du 31 août avec les jeunes Ascah était en excellents termes avec elles. Le soir du 31 août il les laisse chez Flo Peters, cause quelques instants avec son ami James Miller, se rend sur la grève pour y vider sa chaloupe puis entre chez lui à dix heures et demie.

Le Soleil, 2 novembre 1934.

Le but de ce collage de citations est de prouver qu'effectivement le roman *les Fous de Bassan*, bien que hautement fictionnel, ne largue pas ses ancrages réalistes et que la cohérence du texte est doublement assurée; d'abord, par la description du monde qui y est représenté et aussi par les similitudes que le texte présente avec un fait divers qui a déjà eu lieu; c'est ce que confirme Catherine Kerbrat-Orecchioni lorsqu'elle dit que «*c'est dans cette mesure que loin d'être comme on le prétend parfois «dépragmatisée», la littérature peut movere, docere, donc agere-agir, sur le lecteur et sur l e monde*²⁸». En ce sens, le texte laisse voir sa capacité de produire des effets spéculaires sous diverses formes, que ce soit au niveau fictionnel et à l'égard du réel ou, comme nous le verrons, au niveau de la structuration du récit.

28

Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Le texte littéraire: non- référence, auto-référence, ou référence fictionnelle? », p.46.

LA LISIBILITÉ

Notre second concept clé, la lisibilité, s'intéresse au message et au mandat qu'il détient de retransmettre l'information afin qu'elle soit comprise de façon optimale par le décodeur. C'est un autre moyen que se donne le texte pour se représenter en tant que texte. Aussi, comme le souligne Ghislain Bourque:

*Oscillant entre l'activité visuelle et le discernement cérébral, la lisibilité se trouve être le lieu-parfois même le noeud- d'un échange opératoire motivé entre deux pratiques spécifiques: l'écriture d'une part et la lecture de l'autre*²⁹.

Comme nous ne pouvons préjuger des conditions de réceptivité du message et imaginer chez un lecteur potentiel ce que veut communiquer un roman, nous limiterons notre analyse à l'étude de certains facteurs d'ordre interne, soit la matérialité typographique, la grammaticalité, ainsi qu'à divers procédés qui assurent la cohésion et la désambiguïsation de l'information. En effet, selon Philippe Hamon, «le projet réaliste s'identifie avec le désir pédagogique de transmettre l'information [...] donc d'éviter au maximum tout «bruit» qui viendrait perturber la communication de cette information et la transitivity du message³⁰». En outre, l'incipit d'un texte semble, comme l'affirme Marc Angenot, être le lieu tout à fait désigné pour chercher à connaître le degré de lisibilité d'un texte. «L'étude de l'incipit d'un texte, dans la mesure où [les] codes et [les] règles sont plus ou moins directement signalés au

²⁹ Ghislain Bourque, «Présentation» dans *Protée, La Lisibilité*, p.3.

³⁰ Philippe Hamon, «Le discours contraint», p.423.

*lecteur, est un moyen de déterminer les conditions de lisibilité*³¹». Nous croyons donc pouvoir retracer dans l'incipit les impératifs que se donne le roman pour assurer sa lisibilité.

La matérialité typographique

L'incipit présente un texte aéré qui regroupe trois paragraphes dont le plus court occupe à peine trois lignes et le plus long, huit lignes.

Les phrases sont habituellement courtes et simples. « *Ces gens-là sont des parvenus.[...] Je sais qu'ils sont là. [...] Leur fanfare se mêle au vent* ». Des treize phrases comprises dans l'incipit, deux seulement sont complexes. Le scripteur juxtapose les phrases et laisse au lecteur le soin de tisser le réseau de liens logiques qu'elles sous-tendent. Ce procédé, la parataxe, impose au texte un rythme accéléré à cause des nombreux signes de ponctuation qui s'y retrouvent. Ainsi regroupées et disposées sur la page, les phrases prodiguent au texte une lisibilité qui contribue à la transmission du message en éliminant toutes formes d'interférences qui seraient dues à des mauvaises conditions de mise en texte.

Le choix des caractères d'impression ainsi que du papier favorisent également l'acte de lecture. Ces conditions de lecture s'étendent évidemment à tout le texte.

³¹ Marc Angenot, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, p.120.

La grammaticalité du message

La cohérence logico-linguistique du message est assurée par la grammaire et par la mise en application des règles qu'elle stipule. Par ailleurs, l'incipit nous procure une aire d'analyse suffisamment probante quant à l'utilisation du code grammatical; nous ne retiendrons ici que les manifestations les plus visibles, soit la structure syntaxique et le champ lexical.

a) La structure syntaxique

L'incipit compte treize phrases³² ou unités linguistiques. Les deux premières phrases, celles qui ouvrent le roman, ne comportent aucun verbe;

La barre étale de la mer, blanche, à perte de vue, sur le ciel gris, la masse noire des arbres, en ligne parallèle derrière nous.

Au loin une rumeur de fête, du côté du nouveau village.

La phrase nominale se répétera au coeur du troisième paragraphe: « *Des papistes* ». Seul le critère de sens accorde à ces énoncés le statut de phrases en l'absence de tout verbe conjugué.

Les phrases simples ou elliptiques précisent d'emblée la structure syntaxique de l'incipit. Neuf phrases sur treize imposeront au discours le rythme voulu par le scripteur; rythme déterminé par la présence d'une grande vivacité et une énergie

³²

Parmi les nombreuses définitions données à la phrase, nous retenons celle-ci: « *La phrase répond à des critères de sens (elle est apte à représenter pour l'auditeur l'énoncé complet d'une idée conçue par le sujet parlant) et à des critères de forme: elle se termine par une ponctuation forte, généralement par un point, et répond à une intonation déterminée* ». *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Larousse, 1964, p.9.

certaine du vouloir-dire marquée par les nombreux signes de ponctuation: dix-sept virgules et treize points.

La juxtaposition des phrases (parataxe) commande au lecteur d'établir les liens logiques entre les énoncés. La parataxe ne semble pas favoriser la permutation, puisque dans l'ensemble (cinq phrases sur dix) la structure de la phrase se présente dans son déroulement linéaire conventionnel, c'est-à-dire qu'apparaît d'abord le groupe sujet(s), ensuite le groupe verbe(s) suivi du groupe complément(s) ou attribut(s) comme dans les exemples suivants: « *Ces gens-là sont des parvenus [...] Leur fanfare se mêle au vent [...] Ils ont racheté nos terres...* ».

La coordination et la subordination caractérisent les phrases complexes. L'emploi de la conjonction donne aux subordonnées une valeur explicative comme dans la phrase suivante:

*En étirant le cou on pourrait voir leurs bicoques
peinturlurées en rouge, vert, jaune, bleu, comme si
c'était un plaisir de barbouiller des maisons et d'afficher
des couleurs voyantes.*

La structure syntaxique de l'incipit, par son rythme accéléré, accentue le réalisme du discours car elle raccourcit au maximum la distance entre les noyaux fonctionnels contenus dans ce micro-récit.

b) Le réseau lexical

Sachant que « *la reconnaissance euphorique d'un certain lexique* ³³ » produit chez le lecteur un effet de réel, il convient de nous attarder au choix lexical que

³³ Philippe Hamon, «Le discours contraint», p.424

propose l'incipit. Nous avons regroupé ce lexique sous trois rubriques soit les substantifs, les verbes, et divers embrayeurs.

1. Les substantifs

D'ordre géométrique	D'ordre cosmique	D'ordre anthropomorphique
barre	mer	cou
masse	ciel	tympan
ligne	vent	tête
côté	rafales	yeux
direction	terre	
à perte de vue	arbres	
village	forêts	
Autres		
bicoques	gens	fanfare
maisons	parvenus	fête
couleurs	papistes	cuivre
lueurs	premiers	majorettes
rumeurs	bicentenaire	plaisir
fondeurs	déshérence	renfort
bâtisseurs	pays	soc

Dans cette liste de quelque quarante substantifs que contient l'incipit, nous constatons que les noms sont employés dans leur sens dénotatif, ce qui accentue la préoccupation de désambiguïsation de l'information qui s'y trouve véhiculée. Trois substantifs portent en eux une connotation péjorative: parvenus, bicoques et papistes; ces mots colorent la vision du narrateur et confirment sa subjectivité.

La présence de ces nombreux substantifs permet au lecteur de voir, dès la mise en place du récit, un décor bien précis: l'espace est délimité, les éléments

cosmiques sont nommés, et les sens (la vue et l'ouïe) révèlent leurs impressions. L'horizon d'attente réaliste est créé.

Nous remarquons que les substantifs proviennent du français international, ce qui procure au texte une facture plus universelle. Notons également que les noms de deux syllabes semblent avoir été privilégiés (23 sur 40) . Ce choix, jouté au procédé de parataxe, assure au texte un rythme accéléré voulu ou non par le scripteur.

2. Les verbes

Les trois paragraphes formant l'incipit renferment vingt verbes:

étirant	se mêle
pourrait	m'atteint
voir	perce
était	emplit
barbouiller	ont racheté
afficher	tombaient
sont	osent
tourner	célébrer
sais	étaient
sont	ouvrant

Presque tous les verbes sont employés dans leur sens dénotatif, sauf le verbe «barbouiller» dont la connotation est dépréciative.

Le mode indicatif prévaut en tant que forme verbale pour marquer que l'émetteur s'engage sur la réalité des faits. Notons aussi que l'incipit présente un va-et-vient du récit narratif du présent au passé.

3. Les embrayeurs du discours

Les embrayeurs du discours sont entendus ici dans le sens de modalisateurs, c'est-à-dire des marques spécifiques qui indiquent comment le locuteur envisage son énoncé.

. Les déterminants (les articles et les adjectifs)

L'article déterminé revient dix-huit fois afin de préciser davantage le référent dont il est question . L'emploi de l'article défini impose au lecteur une vision sélective des faits.«*La barre étale de **la** mer,[...] **le** ciel gris, **la** masse noire.[...]*», il doit donc imaginer cette mer, ce ciel, cette masse , ceux-ci et non d'autres.

Des quatorze adjectifs relevés dans l'incipit, huit appellent la couleur. Les motifs de couleur accentuent la précision de l'énoncé et contraignent le pouvoir imaginatif du lecteur, car il doit " voir " ces couleurs et non d'autres. Il en est de même des articles déterminés qui commandent d'imaginer cette réalité et non une autre.

. Les pronoms

Quinze pronoms agissent en tant qu'embrayeurs dans le fragment de texte étudié. Six d'entre eux sont à la troisième personne (ils ou elles), un pronom indéfini (on), deux démonstratifs (c') et six sont à la première personne (je, nous et me). Par l'emploi du "je ", le narrateur prend la parole et dicte sa propre vision du monde empirique, c'est à travers lui que passera, alors, toute description.

Le lecteur se confondra avec le narrateur en acceptant la description de celui-ci, ce qui ajoute au réalisme du discours.

Cette analyse de l'incipit en regard du concept de lisibilité montre que la grammaticalité du message procure au texte un effet de réel qui peut se lire dans le rythme de la structure syntaxique, dans le champ lexical caractérisé par sa monosémie ainsi que dans le choix des embrayeurs qui, parfois, contraignent l'imaginaire du lecteur.

Notre préoccupation première, au début du présent chapitre, était de savoir comment le roman *les Fous de Bassan* donnait au lecteur l'illusion qu'il copiait la réalité. Nous savions déjà que la vraisemblance de l'intrigue s'appuyait sur un réalisme inhérent au roman policier. Mais, qu'en était-il du discours narratif, comment s'appropriait-il l'effet de réel qui donnait à croire à la possible vérité?

L'analyse de l'incipit à titre de « page paysage » (nous empruntons l'expression à Jean-Pierre Richard) démontre qu'effectivement, ce micro texte signifiant crée chez le lecteur un horizon d'attente réaliste. Les effets de réel qui s'y trouvent encodés et que nous avons déchiffrés par le biais des concepts-clés de la description et de la lisibilité confirment l'adhésion du texte à la réalité du monde empirique qu'il s'attribue.

L'illusion de réel se concrétise autour du concept d'appartenance (appartenance spatio-temporelle, appartenance à l'Histoire, appartenance à une hérédité, appartenance aux rites de la vie quotidienne et enfin appartenance à une certaine réalité événementielle) qui agit en tant que sème tuteur dans la nomenclature du monde empirique contenu dans l'incipit.

Appartenir à un lieu, s'inscrire dans des conditions climatiques inhérentes à ce fait géographique, remonter aux sources de son lignage et parler des gestes qui assurent la survie c'est, pour le narrateur, conférer au texte la cohérence qui produit l'effet de réel.

Le concept d'appartenance permet aussi de découvrir les pressions culturelles encodées dans l'incipit (pratique religieuse, tradition linguistique).

Les conditions de lisibilité du texte nous ont permis de constater que l'incipit n'enferme pas un message polysémique. Car, tant dans le choix du réseau lexical qui présente les mots dans leur sens dénotatif que dans l'emploi des embrayeurs qui imposent la désignation d'une seule réalité décrite par le narrateur, le réalisme du discours s'accroît parce que l'information véhiculée est alors désambiguïsée.

La structure même du roman (cinq narrateurs identifiés en des lieux et en des temps différents, auteurs de livres et de lettres) ne nous permet pas d'étendre les données de nos conclusions à l'ensemble du texte; cependant, l'analyse de l'incipit nous prouve que ce texte s'inscrit dans un hors-texte où les faits du réel agissent en tant que producteurs de l'effet du réel.

CHAPITRE 3

LE TEXTE S'AUTOREPRÉSENTE

Tout parrallélisme, dans un texte, contribue à un dispositif d'autoreprésentation.

Jean Ricardou, «l'Escalade de l'autoreprésentation»

Tout commence donc par une citation dans les faux plis d'un certain écran miroitant.

Jacques Derrids, *la Dissémination*.

Les précédents chapitres ont voulu démontrer que le roman *les Fous de Bassan* parlait lui-même de son vraisemblable réalisme et de sa fonction représentative. Le texte pose ses assises référentielles dans le réel, il s'incarne dans un lieu géographique bien précis; de même, il s'enchâsse dans un contexte historique vérifiable en plus de mettre en scène une communauté linguistique bien identifiée ayant ses rites et ses coutumes. L'incipit s'est donc imposé en tant que "prototexte" et en tant que séquence sémantisée à l'intérieur de laquelle nous avons identifié l'émergence de représentations réalistes, en apparence fragmentaires, mais combien probantes. La cohérence dont parle ce fragment procure donc au texte sa vraisemblance.

Mais il y a plus. Le roman propose une autre réalité: il manifeste une certaine volonté de s'autoreprésenter et ce, de multiples façons. Il «*n'est plus un miroir que l'on promène le long d'une route; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-*

*même*¹» qui le révélera à lui-même, qui l'autoreprésentera. Que ce soit au niveau de la diégèse (par la mise en abyme, la réduplication, les métaphores ou les motifs de couleur) ou bien au niveau du code (principalement par les traces intertextuelles tramées dans le texte), partout des miroirs, comme les mobiles de Calder, réfléchissent la texture du roman.

L'autoréflexivité dont parle le roman *les Fous de Bassan* est si puissante qu'elle permet à l'oeuvre de dialoguer avec elle-même. Plus encore, elle propulsera le texte vers sa vérité première: de récit poétique.

Janet M. Paterson s'est aussi vivement intéressée à l'autoreprésentation du texte; dans un article intitulé «L'autoreprésentation: formes et discours²», elle explique sa propre définition du concept d'autoreprésentation et propose une typologie qui inclut «les lieux principaux du texte et de l'activité critique³». Cette typologie se lit ainsi:

¹ Jean Ricardou, «Nouveau roman, Tel Quel», *Poétique*, no.4, déc. 1970, p.45.

² Janet M. Paterson, « L'autoreprésentation: formes et discours», *Texte*, no.1, 1982, pp.177 à 184.

³ *Ibid.*, p.178.

Les niveaux d'analyse de l'autoreprésentation selon Janet M. Paterson.

1. Énonciation ⁴/ narrateur (auteur)
2. Énoncé/narration (l'oeuvre littéraire)
 - a) diégèse
 - la mise en abyme
 - la réduplication et l'enchâssement
 - les métaphores
 - les figurations
 - b) code
 - la parodie
 - l'intertextualité
 - les structures de surformalisation
 - les jeux du signifiant
 - le champ lexical
3. Énonciation/narrataire (lecteur)

Puisque «*l'autoreprésentation se manifeste de la façon la plus visible au niveau de l'énonciation* ⁵ », il nous apparaît justifié, comme le stipule Janet M. Paterson, de questionner le texte narcissique d'abord dans son rapport avec l'auteur, ensuite dans son rapport avec le lecteur. Nous retiendrons les principaux paramètres de la typologie proposée par Janet M. Paterson. Cependant, en regard de notre objet d'étude, *les Fous de Bassan*, nous y apporterons les modifications suivantes:

4 Todorov fait la distinction suivante quant à l'énonciation: c'est «*l'acte individuel d'utilisation de la langue, alors que l'énoncé est le résultat de cet acte*» écrit-il. Cité par Marc Angenot, dans *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, p.74.

5 Janet M. Paterson, « L'autoreprésentation: formes et discours », p. 179.

1. L'énonciation et le narrateur

- a) Les personnages écrivains ou le "je" multiplié
- b) Les cris et l'écrit des autres

2. L'énoncé et la narration

- a) diégèse la mise en abyme
 la reduplication et la dissémination
 les métaphores obsédantes
 les motifs de couleur
- b) code les traces intertextuelles
 l'onomastique et l'anthroponymie

3. L'énonciation et le narrataire.

1 L'énonciation et le narrateur

La mise en scène d'un personnage écrivain ou d'une figure auctoriale relève d'une si longue tradition littéraire qu'il est aisé d'y voir un reflet de l'activité de la création artistique.

Janet M. Paterson, Anne Hébert. *Architexture romanesque*.

Les personnages écrivains ou le "je" multiplié

Le roman *les Fous de Bassan*, nous l'avons constaté dans le premier chapitre, met en scène cinq personnages écrivains: le pasteur Jones, Stevens Brown, Nora Atkins, Olivia Atkins et Perceval Brown, sans oublier les «Quelques autres» (p.138)

qui se confondent avec la collectivité de Griffin Creek. Le «je» du sripteur réel se dissimule ainsi derrière le «je» de l'autre (ou des autres) et produit un effet de dédoublement qui se manifeste sous diverses perspectives, qu'elles soient d'ordre temporel (un même «je» écrit en 1936 et en 1982), actantiel (Nora, Olivia et Stevens ont vécu le drame) ou narrational (les témoins qui ont vu: Perceval et "les autres", le pasteur Jones). Dédoublement de l'angle de l'énonciation, mais aussi dédoublement des structures de l'énoncé : trois livres et trois lettres; tous inscrits dans une structure du " même" : le monologue.

Ainsi, autour d'un seul axe diégétique se répondent en écho plus de cinq énonciations du "même" : Or, «*ce jeu de miroirs met vivement en lumière le discours du récit [...] qui s'autoréfère*⁶» autant dans sa représentation référentielle (rapport entre l'énonciation et le référent) que dans sa pratique du discours littéraire puisque l'utilisation du personnage écrivain permet à la littérature de parler d'elle-même.

Cette structure de l'énonciation d'un «je» sripteur se fragmentant en cinq autres «je» qui à la fois se racontent et racontent les autres «je» conforte le désir du texte de se dédoubler afin de mieux s'autoreprésenter.(Stevens Brown parlera de ses cousines et chacune communiquera au narrataire sa vision de ce même Stevens. Et il en est ainsi des autres personnages écrivains) .Plus encore, certains «je» se distancient d'eux-mêmes ou se dédoublent. Ainsi,le pasteur Jones:«*Fais des grimaces avec ma bouche, pareil à un poisson rouge . qui lâche des bulles. Cet homme est vieux, grotesque, trop gros, ouvre et referme la bouche comme s'il tétait*⁷» Et Olivia: «La

6 André Belleau, *le Romancier fictif*, Québec, PUL, 1980. Cité par Janet M. Paterson dans «L'autoreprésentation: formes et discours»,p.179.

7 Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p. 34. C'est nous qui soulignons. Pour des raisons d'ordre logique, le présent chapitre ne peut être divisé. L'abondance des renvois à notre objet d'étude,

petite fille grandit très vite. La voici dans l'arène des garçons...[...].»(p.213). Ce procédé multiplie les reflets et s'accroît encore par la distanciation de la parodie. Car le personnage écrivain Nicolas Jones imite dans sa forme le discours de la Bible:

*Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga,
au bord de la mer, entre cap Sec et cap Sauvagine.
Toutes les bêtes à fourrure et à plumes, à chair brune
ou blanche, les oiseaux de mer et les poissons dans
l'eau s'y multipliaient à l'infini. (p.14)*

Nicolas Jones parodie aussi le sens des écrits bibliques: *«Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi eux.»*(p.54), Agissant ainsi, il s'approprie donc le discours de l'Autre.

Un autre dédoublement du discours du personnage s'effectue puisque ce discours s'enchaîne dans le discours du scripteur le livre dans le livre; : *«Le livre du révérend Nicolas Jones»* dans le roman *les Fous de Bassan* . Ce procédé rejoint l'assertion d'André Belleau lorsqu'il affirme que *«le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature⁸»*.

«Les cris et l'écrit des autres»

Janet M. Paterson, dans l'analyse qu'elle fait du roman *les Fous de Bassan* , explore le discours littéraire en tant que processus premier qui fait parler le texte de

nous oblige donc à inscrire entre parenthèses, après chaque citation, la page d'où elle est extraite.

8 Cité par Janet M. Paterson dans « L'autoreprésentation: formes et discours », p. 179

son autoreprésentation. Ainsi, elle écrit: «*Les cris des fous deviennent l'écrit des fous et l'oiseau représente le symbole de la création textuelle*⁹». Rappelons que la mise en abyme de la création littéraire est pratiquée surtout par Stevens Brown- «*J'ai acheté le cahier[...] Habiter un espace nu. Une sorte de page blanche [...]* (p.233) -Là où sens et forme s'entrecroisent et s'interpénètrent, donne selon la théoricienne, son sens global au roman.

Mais qu'en est-il du discours des autres personnages écrivains? Nicolas Jones et Stevens Brown ont créé des discours concomitants; tous les deux écrivent dans des lieux différents -Griffin Creek et Montréal- mais dans le même temps soit à l'automne 1982, et sous des formes qui diffèrent: l'un a choisi le livre et l'autre la lettre. Le désir d'énonciation des autres prendra aussi diverses formes.

Le «je» de Nora Atkins, la victime, s'inscrit dans le texte sous la forme d'un journal intime, forme littéraire souvent utilisée par les adolescents, mais aussi discours mimant un autre genre littéraire: la biographie. «Le livre de Nora Atkins» porte donc l'inscription du temps (15 juillet au 31 août 1936), l'espace d'un été où seuls les moments chargés d'une certaine signification seront notés car« [...] *journal ou guide sont des formes qui décomposent le temps, et la narration en morceaux successifs; ils sautent les moments où rien ne se passe*¹⁰». Le journal de Nora permettra au lecteur d'effectuer à rebours du temps, une re-lecture d'une page de l'histoire de Griffin Creek à l'été 1936.

Il est plus difficile de percevoir le personnage écrivain dans « Le livre de Perceval Brown et quelques autres» même si ce discours occupe, à lui seul, le plus

9 Janet M. Paterson, *Anne Hébert. Architexture romanesque*, p.169 et ss.

10 Jean-Yves Tadié, *le Récit poétique*, Paris, PUF, coll. É CRITURES», 1978, P.106

grand espace narratif, soit soixante pages. Idiot, dément¹¹, Perceval est pourtant celui «*qui savait tout*» et qui fut interné quelques mois après le drame. Sa parole est scandée, les phrases sont elliptiques au début, mais elles s'allongent par la suite et présentent des réitérations nombreuses; en ce sens le livre de Perceval, à cause de sa facture, appartiendrait davantage à la littérature orale. D'où l'importance qu'il nous faut accorder à l'épigraphe de « livre »: «*It is a tale told by an idiot, full of sound and fury*» (p.137) tirée de *Macbeth* acte V, scène 5. Les mots «*tales told*» confirmeraient l'oralité et la théâtralité de ce discours.

«Les autres» parlent très peu. Il leur serait inutile d'occuper plus grand espace d'écriture puisqu'ils possèdent déjà leurs porte-parole: Nicolas Jones, Perceval Brown et Stevens Brown. Le «je» se pluralise: «*Nous les gens de Griffin Creek, [...]*» (p.157). Il se distancie afin de «*Chercher à comprendre. Approfondir. Recoller ensemble les bribes de l'histoire.*» (p.157). Ce dédoublement crée alors des personnages écrivains, mais un seul scripteur. Et paradoxalement, il se produit une fusion des doubles qui, encore plus ici qu'ailleurs dans le texte, témoigne de la présence du scripteur.

Quant au discours d'«Olivia de la haute mer», discours d'outre-tombe et d'outre-mer, discours onirique qui n'a pas été «mis en forme»- il n'est ni livre, ni lettre- et qui subvertit le temps (il est «sans date»), il tend vers le récit poétique par sa forme et par son sens mais aussi à cause des nombreuses traces intertextuelles qu'il renferme. Nous analyserons plus en profondeur cet aspect dans le chapitre suivant.

11 Luce Irigaray, dans *Parler n'est jamais neutre* (Paris, Ed. de Minuit, 1983), analyse les distorsions du langage chez le délirant, l'hystérique, le schizophrène, l'obsessif et le dément. Il nous semble, à la lumière des écrits de madame Irigaray, que le langage de Perceval pourrait se rapprocher du discours du dément car celui-ci «*s'étale sur la chaîne, plat, très pauvre en langue [...]*» p.33.

L'énonciation dans *les Fous de Bassan* se fragmente en de nombreux miroirs qui accentuent le pouvoir de réflexivité que se donne le texte. Sous diverses formes, les personnages écrivains font éclater leur désir de dire et permettent au texte de s'autoreprésenter.

2 L'ÉNONCÉ ET LA NARRATION

C'est du côté de la diégèse, du récit narré, qu'il nous faut maintenant chercher à faire apparaître les entrelacs du processus d'autoreprésentation. Le repérage des similitudes, des itérations, des réduPLICATIONS et des dispositifs de miroitement dissimulés dans le texte permettra de dégager les procédés que le roman utilise pour s'autoreprésenter.

. Au niveau de la diégèse

. La mise en abyme: un geyser sémique

Or si la mise en abyme peut se définir comme un narcissisme, la micro-histoire qu'elle produit [...] est un miroir.

Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*.

Plus près de la côte, une constellation de fous de Bassan. Que d'étincelles! Inlassablement ça plonge en faisant jaillir des rayons d'eau.

Fernand Ouellette, *Lucie ou un midi en novembre*.

Janet M. Paterson, dans l'analyse du roman *les Fous de Bassan*, démontre comment le texte produit et re-produit de multiples effets spéculaires qui émanent de la mise en abyme de la création. Création au sens biologique du terme, création du

monde aussi, création de la parole qui devient cri et écrit. À juste titre, la puissance de réflexion de ces miroirs signifiants illumine le roman et lui permet de s'entretenir avec lui-même.

Cependant, une mise en abyme ¹² peut en cacher une autre ou en appeler une autre; le pouvoir de réflexivité de l'oeuvre ne s'en trouve alors que plus remarquable, car ainsi décuplée, la réflexivité *«se diffuse également sous des formes différentes, formes fragmentées, formes voisines qui ne font qu'appuyer la pulsion narcissique du texte»* ¹³.

En tant que processus de dédoublement, l'efficacité de la mise en abyme n'est plus à démontrer. *«Une mise en abyme agit d'une façon tellement dramatique et tellement magistrale [...] qu'elle fait subir au contexte «une expansion sémantique dont celui-ci n'eût pas été capable par lui-même»* ¹⁴ d'affirmer Lucien Dällenbach. L'auteur considère aussi la mise en abyme *«comme une citation de contenu ou un résumé intratextuel»* ¹⁵. La mise en abyme devient alors le reflet du récit global et rappelle au lecteur que le roman est lui aussi un récit.

L'intérêt manifesté par Lucien Dällenbach quant au fonctionnement des mises en abyme sur l'axe des contiguïtés nous a fait découvrir, à l'épicentre du roman *les Fous*

¹² Il est nécessaire de préciser que nous utilisons le terme dans le sens que lui confère Dällenbach c'est-à-dire qu'*«est mis en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire»*. *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.52.

¹³ Janet M. Paterson, « L'autoreprésentation: formes et discours », p.180.

¹⁴ Lucien Dällenbach, «Intertexte et autotexte», *Poétique* no 27, 1976, p. 286.

¹⁵ *Ibid.*, p. 284.

de Bassan, une micro-histoire dont la signification contaminera le texte entier car écrit-il «*l'implantation des redoublements spéculaires est faible au début, négligeable à la fin, mais très forte au milieu du récit*¹⁶». Ainsi, à la page cent vingt-cinq du roman, qui en compte deux cent quarante-neuf, s'enchâsse sous la forme d'un conte, une mise en abyme textuelle. Ce microcosme de la fiction se superposerait sémantiquement au macrocosme qui le contient, le déborderait pour enfin l'englober, car «*actualisable par tout un chacun, le conte se prête à transmettre une universelle leçon*¹⁷ » affirme aussi Dällenbach.

Cette mise en abyme textuelle dans le roman affichera d'abord son pouvoir thématique, elle envahira la structure du texte, sa texture, et enfin le grain même de l'oeuvre littéraire.

«Il était une fois...»

*Et l'oiseau,
Cette espèce de roi*

Anne Hébert, « Les pêcheurs d'eau », *Poèmes*.

*«...le conte est, dans la brièveté travaillée, l'objet rare
littéraire».*

Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*.

Nous reproduisons ici, le texte intégral où advient la mise en abyme:

¹⁶ *Ibid.*, p. 287.

¹⁷ *Ibid.*, p. 286.

L'automne, lorsque les oies blanches par milliers quittent ce bout-ci de la terre pour des cieux plus doux, je les entends glapir, au-dessus de la maison, très haut dans les ténèbres. L'ombre parfaite de leurs formations passe à travers le toit de bardeaux comme s'il était transparent, se pose sur ma courtepoinTE, géométries noires, fugitives. Je pourrais les toucher avec la main. Étendue sur mon lit, mes soeurs endormies dans la chambre close, l'oreille au guet, je perçois une sorte d'aboiement sourd dans le lointain. Si je me lève, pieds nus, et soulève le rideau de cretonne, étire le cou et relève la tête, j'aperçois le ciel couvert d'oiseaux, en plein vol, pareils à des régiments déployés dans la nuit. Cet espèce de V de forme régulière se déplace à la vitesse du vent.

Ayant retrouvé la chaleur de mon lit, les draps tirés jusqu'au menton, les yeux fermés, je me demande lequel de ces oiseaux sauvages, à la faveur de quelle obscurité profonde, se posera, un soir, sur mon toit, au cours d'un de ses voyages. Un cygne. Je suis sûre que ce sera un cygne. Il entrouvrira son plumage, je verrai son coeur à découvert qui ne bat que pour moi. Alors il se dépouillera d'un coup de toutes ses plumes blanches glissant en tas de neige, à ses pieds. Sa forme d'homme délivrée de l'enchantement qui pesait sur lui. Sa figure pure de roi couronné. Nulle fille au monde ne sera aimée, n'aimera plus que moi, Nora Atkins. Je rêve. Je dors. L'amour... (pp. 124- 125)

Afin de saisir toute l'efficacité de cette mise en abyme, il nous fallait découvrir le conte qu'elle masquait. Certains éléments du texte, cependant, nous parlaient

.la mention , en début de séquence, des « *oies blanches* » qui dans l'obscurité survolent la maison de Nora;

.un peu plus avant, « *les oies blanches* » désignées par le terme générique d'« *oiseaux sauvages* » qui revient sous le nom plus spécifique de « *cygnes* » Ce cygne subit une métamorphose: « *ses plumes blanches glissant en tas de neige, à ses pieds. Sa forme d'homme délivrée de l'enchantement qui pesait sur lui. Sa figure de roi couronné* ».

Nous retrouvons chez les frères Grimm, une version d'un conte populaire allemand intitulé *les Six cygnes*¹⁸ (1812) avec lequel le texte d'Anne Hébert entretient des recoupements très pertinents. Voici un résumé de ce conte:

Un roi veuf, père de six garçons et d'une fille, revient de chasse, mais, il ne peut retrouver le chemin du retour. Une dame, passant par là, lui indiquera comment quitter la forêt à la condition expresse qu'il épouse sa fille. Ce qui se fit. Mais de peur que cette nouvelle épouse malmène ses enfants, le roi conduit ceux-ci dans un endroit secret et promet d'aller les visiter chaque jour. Bientôt, la reine découvre le subterfuge et décide de se venger. Elle changera les six garçons en cygnes lesquels, tous les jours, quinze minutes avant le coucher du soleil, reprennent leur forme d'homme.

Lors d'une visite à ses enfants, le père apprend par sa fille ce qui est arrivé à ses fils et il implore celle-ci de rentrer avec lui au château. Elle désire ne partir que le lendemain; ce qui lui laisse le temps de s'enfuir en forêt pour échapper à son père, car elle n'a qu'un but en tête: sauver ses frères. Un soir, elle les revoit et elle apprend, que pour conjurer le sort qui leur fut jeté, elle devra, pendant six ans, sans rire ni parler, coudre six chemises en " fleurs étoilées".

Un jour, un jeune roi, traversant la forêt, découvre la jeune fille cachée dans un arbre. Il la trouve si belle qu'il l'amène en son château et l'épouse. Le mutisme de la jeune fille a réveillé les haines de sa belle-mère qui s'achanera à la faire répudier par son fils. Elle enlèvera et cachera les trois fils dont la jeune fille accouchera, laissant croire au roi que cette fille est une ogresse car elle a étendu du sang sur la bouche de la jeune reine, lorsque celle-ci dormait. Excédé par la perte de chacun de ses fils, le

18 J. et W. Grimm, *Contes*, Paris, Gallimard, coll. Folio, no. 840, p. 130 à 138.

roi décide donc d'envoyer au bûcher cette femme muette qui ne fait que coudre des chemises.

Mais dès que s'allume le brasier,

*[...]voici que six cygnes s'en venaient en fendant les airs [...] Les cygnes battirent des ailes dans sa direction et plongèrent de telle sorte qu'elle put leur jeter les chemises; et dès qu'elles les eurent touchés, ils perdirent leur peau de cygne et elle vit ses frères devant elle en chair et en os, dans toute leur fraîcheur et leur beauté [...] Ils se couvrirent de caresses et s'embrassèrent [...].*¹⁹

En 1838, un Danois, Hans Christian Andersen transcrit un conte populaire auquel il donne le titre suivant:*les Cygnes sauvages*²⁰. Par sa structure et par sa forme, ce récit reprend,mais dans un contexte autre, (à peu de choses près) la même version du conte écrite par les frères Grimm un quart de siècle plus tôt. Voici les éléments qui diffèrent:

- . la jeune fille se nomme Éliisa, et elle a quinze ans;
- . Éliisa a onze frères, donc on parle de onze cygnes au lieu de six chez Grimm;
- . le décor est maritime. On y retrouve l'océan et un lac immense;
- . les chemises, dans la version d'Andersen, deviennent des tuniques et elles sont tissées de chanvre et d'orties;

¹⁹ *Ibid.*, p. 136.

²⁰ Hans Christian Andersen, *Contes*, Paris, le Livre de poche, nos. 1114 et 1115, 1963, pp. 205 à 229.

. un même dénominateur commun sous-tend les deux versions: une jeune fille est prête à endurer les pires tourments pour sauver ses frères.

Cette adaptation des contes de Grimm et d'Andersen placée là , au coeur même du texte d'Anne Hébert, devient alors une mise en abyme "rétro-prospective". Ainsi,

*sous la juridiction du contexte qui la précède, la
réflexion rétro-prospective peut faire retour sur lui,
lui surajouter son sens et agir la suite du texte,
désormais sous sa juridiction thématique²¹.*

Quel est donc le thème qui se dégage de la mise en abyme enchâssée dans *les Fous de Bassan* ? Et si le «*conte est à sa manière modeste un petit ouvrage didactique²²* », quelle leçon le conte veut-il alors donner?

Les six cygnes: une mise en abyme textuelle parlant du désir sexuel

Que la version du conte mis en abyme dans le roman soit un mariage des deux transcriptions imaginées par Grimm et par Andersen, cela importe peu, puisque l'histoire, dans les deux cas, développe la même thématique: l'amour filial.

Une relecture attentive de la mise en abyme s'impose alors afin d'écumer les traces des procédés d'autoreprésentation contenues dans cette micro-séquence.

21 Lucien Dällenbach, «Intertexte et autotexte» p.286.

22 Marthe Robert, préface des *Contes* de Grimm, p.12.

Nora, quinze ans, «*étendue sur [son] lit* », «*l'oreille au guet*» entend «*une sorte d'abolement sourd dans le lointain* ». Elle se lève et aperçoit par la fenêtre «*le ciel couvert d'oiseaux, en plein vol, pareils à des régiments déployés dans la nuit*». Cette comparaison entre les oiseaux et un univers essentiellement masculin (qu'on songe à la situation qui prévalait en 1936) teinte fortement le contexte symbolique de la mise en abyme.

«*Ayant retrouvé la chaleur de mon lit, les draps tirés jusqu'au menton, les yeux fermés [...]* Nora, couchée sur le dos, rêve et attend la venue de «*l'oiseau sauvage* ». Cette attitude de passivité témoigne (la culture le voulant ainsi!) de la sexualité féminine enclavée dans des stéréotypes séculaires.

Les régiments d'oiseaux prennent forme:«*Cette espèce de V de forme régulière se déplace à la vitesse du vent*»; et Nora imagine:«*L'ombre parfaite de leurs formations passe à travers le toit de bardeaux comme s'il était transparent, se pose sur ma courtepointe [...]*». Le désir de la pénétration s'exprime dans la symbolique qu'appelle le texte, mais également sur le grain même du texte. Le V, à cause de sa pointe, évoque le phallus et lorsqu'il est inversé, il rappelle le toit de la maison de Nora: «*toit transparent* »qui permet de voir Nora. «*L'ombre parfaite [...]traverse le toit [...] se pose sur ma courtepointe*». Le motif de la courtepointe évoque également la forme vulvaire (en "courte-pointe") du sexe de l'adolescente. Le texte parle donc ici du désir sexuel de Nora. Mais qui sera l'initiateur?

Voilà que «*le régiment d'oiseaux sauvages*» devient «*un cygne*»; le collectif se singularise: «*Je suis sûre que ce sera un cygne*» dira Nora. Il est intéressant de noter que dans les contes populaires altaïques, l'objet de désir sexuel est souvent l'oiseau et

plus spécifiquement «l'oie sauvage [qui] se substitue souvent en cygne²³». Nora imagine alors l'acte initiatique:

*Il entrouvrira son plumage je verrai son coeur à
découvert qui ne bat que pour moi. Alors il se
dépouillera d'un coup de toutes ses plumes blanches
glissant en tas de neige, à ses pieds.(p.124).*

Métaphore sexuelle de l'éjaculation, ce passage précède immédiatement l'identification du «cygne»: «[...] l'air d'un vagabond avec ses bottes poudreuses, son baluchon sur l'épaule [...] Stevens est arrivé, un beau matin, parmi nous». Stevens, le cousin, l'homme qu'elle désire: «[...] je n'ai qu'un nom en tête, Stevens, Stevens, Stevens»(p.124) Et elle veut que ce soit lui l'initiateur: «La tête sur le billot, je jurerais que c'est moi qu'il regarde, avec ses yeux de voyou, émettant des rayons à distance, pour me transpercer».(p.122)

Nullement dissimulé, le désir sexuel de Nora s'exprime: «Eve nouvelle», elle sait comment sont constitués les garçons: «Cet aiguillon que les mères puissantes leur ont planté au milieu du corps, et moi je suis creuse et humide. En attente»(p.118). Le nom de l'initiateur désiré est crié: Stevens, «le cygne sauvage», ce «grand oiseau hérissé de pluie»(p.133) dont la graphie même du nom contient le V phallique, le V de viol et le V de violence (on sait que Nora mourra des mains de Stevens).

L'oiseau porte en lui une double symbolique. Comme le démontre Janet M. Paterson, «Les cris des fous deviennent l'écrit des fous et l'oiseau représente le

23 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles; mythes, rêves, coutumes, gestes, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont/ Jupiter, 1982, p.332.

symbole de la production textuelle²⁴ » dans *les Fous de Bassan*. Cependant, l'oiseau symbolise également, «le désir premier qui est le désir sexuel²⁵». Cet aspect de la symbolique de l'oiseau et plus particulièrement du cygne, est mentionné par Roger LeMoine dans l'analyse qu'il fait d'*Angéline de Montbrun*, de Laure Conan. Il rappelle la scène où Maurice raconte à Mina l'enchantement vécu par Angéline lorsque, se promenant avec lui, près de l'étang, elle aperçut «[...] le cygne qui se berçait mollement sur les eaux²⁶». Angéline oublia Maurice, n'ayant d'yeux que pour l'oiseau qui la fascinait. Et Roger LeMoine écrit :

*Maurice est assez lucide pour se rendre compte qu'il a cessé d'exister, même s'il ne saisit pas- Laure Conan et Angéline non plus- tout le symbolisme s'attachant à cet oiseau qui, dans la mythologie et surtout à cause de l'aventure de Lédä, symbolise Jupiter, c'est-à-dire le père en ce qu'il a d'attirant sur le plan humain [...]*²⁷

Cette incursion dans un texte autre conforte la symbolique sur laquelle se fixe la thématique de la mise en abyme que nous avons isolée dans le roman d'Anne Hébert, c'est-à-dire l'expression du désir sexuel dont l'objet semble prendre le visage d'un parent. Ainsi, un lien semblable unirait Nora Atkins, Angéline de Montbrun, Éliä (l'héroïne du conte *les Cygnes sauvages* d'Andersen) et «la jolie jeune fille» du conte

²⁴ Janet Paterson, *Anne Hébert. Architecture romanesque*, p. 169. C'est l'auteure qui souligne.

²⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Op. cit.* p.333.

²⁶ Cité par Roger Le Moine dans *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. Des origines à 1900*, tome 1, Montréal, Fides, 1981, pp. 24 à 30.

²⁷ *Ibid.*, p.26.

les Six cygnes des frères Grimm, toutes quatre désirant être aimées par un homme de même lignage. Nora désire son cousin, Angéline, son père, et les autres: leurs frères. Les héroïnes des contes vont plus loin; elles accepteront de lourdes souffrances tant physiques que psychologiques pour sauver les hommes qu'elles désirent. Cependant, elles seront récompensées de tels efforts car elles retrouveront leurs frères et ces retrouvailles dévoileront l'aspect charnel de l'amour que ces jeunes femmes portent à ces hommes.

Chez Andersen:

*[...] il lui sembla voir les yeux clairs de ses frères, et à chaque fois que les chauds rayons du soleil luisaient sur ses joues, elle pensait à leurs baisers. [...] Toute la nuit, elle rêva à ses frères [...]*²⁸

Chez les frères Grimm:

*Les cygnes battirent des ailes dans sa direction et plongèrent de telle sorte qu'elle put leur jeter les chemises: et dès qu'elles les eurent touchés, ils perdirent leur peau de cygne et elle vit ses frères devant elle en chair et en os, dans toute leur fraîcheur et leur beauté.[...] Ils se couvrirent de caresses et s'embrassèrent [...]*²⁹

28 Hans Christian Andersen, *Contes*, p.202.

29 J. et W. Grimm, *Contes*, p. 136. Nous avons retrouvé une autre version de ce conte (transcrite également par les frères Grimm) qui s'intitule: « les Six frères cygnes » dans *les Contes*, Paris, Flammarion, 1986; elle mentionne aussi ce contact charnel dont il est question dans la version étudiée. On y lit ceci à la fin du récit: « Ils s'embrassèrent avec effusion et tendresse [...] » p.283.

Ce lien de consanguinité est amour du même, c'est aussi l'amour incestueux: le désir charnel de cet autre moi-même, l'amour de son double.

Si nous considérons le tableau 1 (*supra*, chap. 2 p. 29) qui illustre le lignage des gens de Griffin Creek, nous sommes à même de constater que les Jones, les Brown, les Atkins et les Macdonald entretiennent entre eux des liens de parenté. On trouve «*Des yeux bleus partout à Griffin Creek*»(p.155), comme si c'était inévitable.

C'est ce désir sexuel qu'exprime la mise en abyme des *Fous de Bassan*. Le conte universalisera sa portée thématique qui valorise l'amour du parent. L'inceste dans le roman d'Anne Hébert n'est jamais réprouvé; il fait partie des moeurs de la communauté qui vit ainsi depuis presque deux cents ans. Mais alors, d'où vient le mal, la ruine de Griffin Creek? Le mal, c'est de s'enlever la vie, comme Irène Macdonald l'a fait, acte que commentera ainsi Nora: «*Le péché de tante Irène est le plus grave de tous, celui qui ne pardonne pas, le même que celui de Judas [...]*»(p.130). Le mal, c'est également enlever la vie des autres. Stevens fut chassé d'abord et avant tout à cause de son double meurtre, non parce qu'il était fou de désir pour ses cousines ou parce qu'il cohabitait avec sa cousine par alliance, Maureen.

Autre pôle thématique qui sous-tend *les Fous de Bassan* : le mal habite le roman et subvertit ainsi la leçon donnée par le conte. Cependant, la mise en abyme du désir se répandra et contaminera le texte.

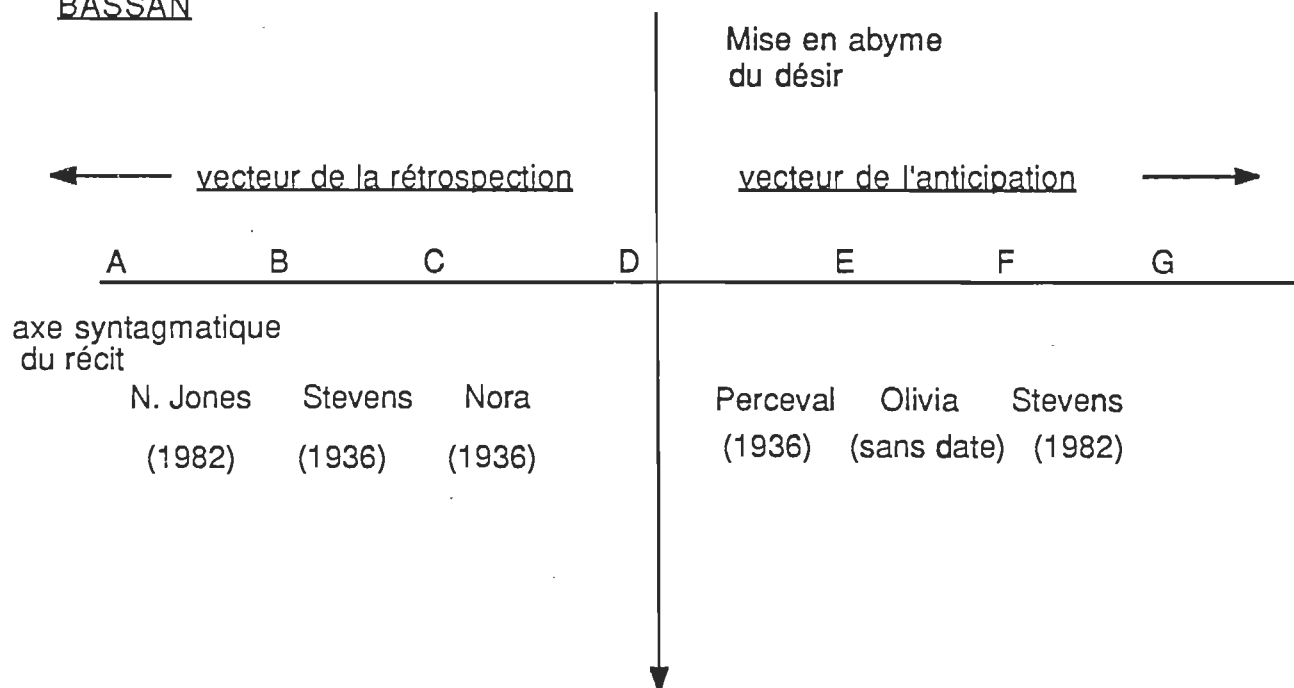
Entre ce qui fut et ce qui sera, la mise en abyme "rétro-prospective" le désir.

La mise en abyme du DÉSIR appelle l'anagramme parfaite de ce mot: les DIRES. Les dires de la création littéraire certes (le désir de dire), mais aussi dire et crier le désir charnel, l'exprimer par des mots, des cris et des gestes. Désir à l'état brut, mais aussi métaphorisé.

Sur l'axe des contiguïtés, la mise en abyme du désir occupe l'épicentre du texte, mais sur la ligne narrative, le récit de Nora Atkins (chapitre, rappelons-le, qui enferme la mise en abyme) est d'abord précédé des dires du pasteur Jones et des premières lettres (1936) que Stevens rédige pour Old Mic. Après Nora, parleront Perceval et quelques autres, Olivia et encore Stevens dont la lettre (1982) clôt le roman. Ces discours placés de part et d'autre de la mise en abyme parlent aussi de celle-ci, car la mise en abyme semble vouloir contaminer le texte.

Tableau 2

DIAGRAMME DE LA MISE EN ABYME RETRO-PROSPECTIVE DANS LES FOUS DE BASSAN



Lorsque Lucien Dällenbach propose de visualiser graphiquement la place qu'occupe la mise en abyme sur l'axe syntagmatique du récit, il veut démontrer que celle-ci agit en tant que «pivot» car «[...] *présupposée et présupposante, objet et sujet d'interprétation, elle trouve en ce site la plate-forme qu'elle recherche pour faire pivoter la lecture*³⁰».

Le désir sexuel ainsi enchâssé dans une mise en abyme médiane, et aimanté par elle, aura donc antérieurement manifesté sa présence dans un "déjà" (les segments AB, BC et CD représentant un certain passé) et il se projettera dans un "pas encore" (en DE, EF et FG) que le lecteur peut déjà extrapoler et imaginer. Ce qui signifie clairement que le texte "désirera" à la fois le conte et la thématique du désir qu'il met en abyme; et au-delà de la mise en abyme, le désir se réalisera tant au niveau de la thématique qu'au niveau du texte.

Le désir anticipé

Les multiples réflexions du désir s'interpellent dans les récits qui précèdent la mise en abyme. La présence des oiseaux partout dans le texte s'associe au désir charnel et la scène la plus signifiante est sans doute celle que rapportent Nicolas Jones et Perceval Brown qui regardent «[...] *en paix les petites-filles préférées de Felicity Jones s'ébattant avec leur grand-mère, dans l'eau glacée au petit matin*».(p.38) Viol par le regard, désir non exprimé. Ce sont les oiseaux qui "parleront" pour les

³⁰ Lucien Dällenbach, «Intertexte et autotexte» p.290.

personnages:

Le globe rouge du soleil monte à l'horizon dans des piailllements d'oiseaux aquatiques. En bandes neigeuses les fous de Bassan quittent leur nid, au sommet de la falaise, plongent dans la mer, à la verticale, pointus de bec et de queue, pareils à des couteaux, font jaillir des gerbes d'écume (p.39)³¹.

Par le choix des verbes, le texte proclame le désir sexuel. Janet M. Paterson constate à propos de cet extrait: «[...] c'est ainsi par l'agglutination de nombreux éléments qu'il y a conjonction entre la notion de vol et de désir, conjonction selon laquelle l'oiseau détient un sens phallique³²». Il nous est donné de voir une autre expression du désir dans le récit BC, (supra tableau 2) lorsque Perceval regarde se baigner sa cousine Olivia: «[...] belle et désirable, avouable et avouée, dans la lumière de l'été»(p.96). Quelques lignes plus tôt, la présence des oiseaux était réitérée: «Au-dessus de la mer, [...] une multitude d'oiseaux blancs, bruns, gris, aux cris assourdissants »(p.95).

Exprimé implicitement ou explicitement, le désir sexuel commande la présence de l'oiseau comme nous le prouve encore cette scène, en début de récit (en AB), qui ressemble étrangement à la mise en abyme qu'elle semble répéter dans son sens et dans sa forme:

De grands oiseaux migrants, en formations serrées, passent au-dessus de Griffin Creek, projettent leur ombre noire sur le presbytère.

³¹ C'est nous qui soulignons.

³² Janet Paterson, Anne Hébert. *Architexture romanesque*, p. 167.

*J'entends des jappements lointains, toute une meute
céleste qui s'éloigne dans la nuit.*

*Vais-je à nouveau mettre le nez dans mon péché?
Avouer que [...] je soupèse en secret le poids léger,
la forme délicate des petites Atkins?(p.24)*

Les multiples miroirs du désir annoncent et préparent la mise en forme du conte, lequel, tel un geyser sémique, propulsera la thématique au-delà de la ligne médiane que croise l'axe syntagmatique du récit, comme le montre d'ailleurs le diagramme .

Ainsi, le texte parlera encore du désir sexuel: «*A fureur égale comme tu me plais, ma petite cousine, et comme j'aimerais te prendre, dans ce bois profond*»(p.91) dira Stevens. Nicolas Jones veut agir selon«*Le désir de Dieu*»(p.24) en devenant pasteur; il désirera Nora Atkins comme il a désiré, peut-être inconsciemment, sa mère qu'il appelait «*ma mère, mon amour*» (p.36). Tout jeune aussi, il désirait séduire la mer, il souhaitait «*la charmer au plus profond d'elle-même*» (p.25). Tous ces visages que prend le désir, sont tous désirés par la mise en abyme.

Le désir réalisé

La fin du récit CD ainsi que les récits DE, EF, et FG réaliseront le désir anticipé. Les oiseaux, toujours présents, devenus fous, crieront le désir éclaté qui parlera, alors de mort et de violence.

*A la hauteur des vagues. Vois l'écume monter.
Éclater. Gerbes blanches. Fracassées. Fumées
blanches dans le ciel. Les oiseaux sortent de la mer
blanche d'écume. Leurs cris perçants sortis de la
vague. Leurs becs durs creusant la vague pour*

*sortir de l'eau. Oiseaux fous crevant leur coquille
d'eau. (p.166)*³³

Ce passage rend explicite le désir sexuel réalisé et certains mots parlent déjà de violence: *monter, éclater, écume, leurs becs durs qui creusent et crèvent la coquille.*

Le récit EF, celui d'Olivia, rappelle que le désir existe depuis toujours à

*Griffin Creek avec des voix de femmes patientes,
repasseuses, laveuses, cuisinières, épouses,
grossissantes, enfantantes, mères des vivants et des
morts, désirantes et désirées dans le vent amer
(p.215).*

Olivia est désirée de la même manière par Stevens (dont le prénom parle du vent) et par la mer où elle sera ensevelie.

Enfin, le désir mis en abyme éclate, et son cri de frayeur est couvert par celui des oiseaux:«[...]je jure que cette nuit-là des oiseaux de mer se sont déployés en bandes tournoyantes [...] (p.247). Alors le viol s'accomplit:

*Au plus tendre de moi, au plus doux, au plus fort de
moi, une arme qui bande et cette conque marine et
poissonneuse au milieu d'Olivia telle une vase
profonde qu'il faut atteindre coûte que coûte [...] M'enfermer avec elle, au centre d'elle.[...] Pénétrer
au plus profond d'elle. Trop de vent. Trop de
cris.Trop de linge aussi. (p.248)*

Ce choix d'Anne Hébert, conscient ou non, de mettre en abyme un conte dans *les Fous de Bassan* infuse au roman un élan d'universalité. De par la thématique qui se dégage du texte et de ses analogons (puisque qu'il existe plus d'une version du même

³³ C'est nous qui soulignons.

conte), le récit hébertien prenait alors la forme d'un conte initiatique ou d'une allégorie dont la morale pourrait signifier aux jeunes filles désirantes de se méfier du méchant loup, comme le laisse entendre Nora juste quatre pages après la mise en abyme:

*Promenons-nous dans le bois pendant que
le loup n'y est pas.*

*Je règle mes pas sur le rythme de la comptine. Je me
promène sur la grève, près de la cabane à bateaux.
J'attends que l'événement se produise.*

Le loup y est-y? (p.128)

Cette leçon de vie que nous lisons dans *les Fous de Bassan*, par l'intermédiaire du conte qu'il renferme, ajoute à notre imaginaire collectif un chaînon-miroir de ce que nous sommes car comme l'affirme Northrop Frye:

*Il y a des histoires qui semblent avoir une
signification particulière: ce sont celles qui content à
une société ce qu'il est important de savoir, que ce
soit à propos de ses dieux, de son histoire, de ses
lois ou de sa structure de classes³⁴.*

Ainsi, au niveau de la diégèse, le texte ne cessera, soit dans la réduplication ou la dissémination, soit encore dans l'utilisation des métaphores et des motifs de couleur, de refléter le désir encodé dans la mise en abyme.

³⁴ Northrop Frye, *le Grand Code*, Paris, Seuil, 1980, p.76.

LA RÉDUPLICATION ET LA DISSÉMINATION.

Ce qu'il faut retenir du procédé de réduplication, comme d'ailleurs du fonctionnement de la mise en abyme, c'est une aptitude à attirer l'attention sur la littérarité du texte. Par le biais des répétitions, le texte se dédouble (se représente littéralement) et en présentant tel syntagme ou telle scène, deux, trois, quatre fois, il exhibe sa pratique signifiante.

Janet M. Paterson, «L'autoreprésentation: formes et discours»

Afin de mieux visualiser le phénomène de réduplication présent dans *les Fous de Bassan*, nous avons regroupé autour de certains axes isotopiques les phénomènes récurrents disséminés par tout le texte. Si certaines répétitions contribuent à l'intelligibilité du récit, d'autres, par contre, possèdent un pouvoir anaphorique qui impulsera au discours force et forme poétiques.

Le retour du même qui se manifeste soit dans la duplication des scènes (celle du barn dance ou du bain de Felicity Jones), soit dans le retour des personnages (tous les récits reprennent les noms de Nora, d'Olivia, de Stevens, de Perceval et de Nicolas Jones) soit encore dans la reprise des mêmes séquences verbales («*Crier en toute impunité [...] Crier avec les autres. [...] Crier tout d'abord avec plaisir.*»(p.151)) ou nominales («*Chevreaux et originaux ont l'air de passer leur tête stupéfaite à travers les murs, dans les chambres de bois.*» (p.40) «*[...] le pas lourd de mon père qui résonne trop bruyamment dans les chambres de bois?*» (p.208)) retient l'attention du lecteur. Les répétitions de la date (31 août 1936) ainsi que de certains mots (le vent, la mer, les

telle fusion du même, de par sa portée symbolique, est directement reliée à la thématique développée par la mise en abyme: le désir de l'autre pour ne plus former qu'un.

DES SÉQUENCES RÉITÈRENT LE DÉSIR.

Les nombreuses réduPLICATIONS contenues dans le texte commandent, pour une meilleure compréhension de leur efficacité, d'être greffées autour d'un même noyau sémique. La mise en abyme du désir nous apparaît donc tout indiquée pour jouer ce rôle. Le phénomène de réduPLICATION du désir se retrouve alors encodé dans les séquences suivantes: ³⁶

1. LE BARN DANCE

a) selon le pasteur Nicolas Jones qui se dédouble de Nicolas Jones:

Le soir du barn dance Nicolas Jones danse avec les petites Atkins, les fait tourner et virevolter à tour de rôle, les tient par la main et par la taille, respire leur odeur à plein nez, ivre sans avoir bu une gorgée d'alcool. [...] (p.46)

b) selon Stevens Brown:

Le soir du barn dance [...] Je fais swinguer [sic] Olivia, mon bras autour de sa taille. [...] L'envie me tient d'atteindre Olivia par ruse ou par violence, d'exister avec elle, au coeur même du cercle magique de sa danse, là où sa petite vie de danseuse est libre et sans défense.». (p.99)

³⁶ C'est nous qui soulignons.

c) selon Nora Atkins:

Quand le foin sera tout fauché, [...] il y aura un barn dance...[...] Stevens fait le beau. Lorsque je danse avec lui, je fais semblant de ne pas le reconnaître, alors que je n'ai qu'un nom en tête, Stevens, Stevens, Stevens. [...] je suis brûlante et je passe de main en main, au fil de la danse, pareille à une petite bougie qui fond (p.124).

d) selon Olivia Atkins:

Le soir du barn dance Stevens a dansé avec moi. La chaleur de son corps tout près du mien. Son odeur de tabac et d'alcool. Ses yeux en vrille sous l'ombre de son chapeau. [...] Cet homme est mauvais. Il ne désire rien tant que de réveiller la plus profonde épouvante en moi pour s'en repaître comme d'une merveille p.202).

La narration ne cesse de parler du désir, quel que soit le narrateur. Cette reduplication du même infuse au texte un désir certain d'être compris et entendu. Un autre exemple de l'expression du désir nous est donné à voir avec la réitération de la scène du bain de Felicity Jones et de «son désir de solitude» (p.35).

2.LE BAIN DE FELICITY JONES

Felicity fait la planche. Elle écarte les bras et les jambes en étoile. Elle règne sur la mer. Sa robe de chambre, à ramages marron et rouge, flotte autour d'elle. On dirait une méduse géante » (p.35).

Felicity fait la planche. Nora et Olivia tentent de nager, imitent les mouvements.[...] (p.39).

3. LA CABANE A BATEAUX

D'autres scènes parlent encore de désir, comme celle de la cabane à bateaux où Nicolas Jones dit avoir profité de la colère de Nora:

Nora rajuste sa robe, secoue le sable et les brins de paille qui y sont attachés, me quitte en courant, comme une furie , qu'elle n'a jamais cessé d'être , tout le temps que ses petits seins devenaient durs entre mes mains, plongées dans son corsage. (p.45).

Cette scène sera corroborée par Nora elle-même:

Il me fait entrer dans la cabane à bateaux. [...] Je ne cesse d'être en colère ,tout en regargant mon oncle Nicolas. [...] Je me laisse faire par lui, ses mains moites fouillant dans mon corsage, la pointe de mes seins devenant dure sous ses doigts (p.129).

4. PRÉDICATION DE NICOLAS JONES

Un dimanche de l'été 1936, Nicolas Jones prêche en l'église de Griffin Creek:

Depuis quelque temps je choisis avec encore plus de soin les psaumes et les hymnes du dimanche en pensant aux petites Atkins. [...] Je les prépare comme de jeunes fiancées, attentives au chant de l'amour en marche vers elles , dans la lumière de l'été. (p.28).

Son désir est de charmer Nora et Olivia, de les séduire comme il le faisait avec la mer: «*Je m'adresse à l'eau, désirant parler plus fort qu'elle, la convaincre de ma*

force et de ma puissance. L'amadouer tout à fait. La charmer au plus profond d'elle-même » (p.25).

Nora décrira ainsi le prêche de ce même dimanche:

J'aime les dimanches d'été lorsque la porte de l'église est ouverte à deux battants sur la campagne. [...] La masse noire de mon oncle Nicolas si rassurante et autoritaire. [...] Il pense « je suis l'oint du Seigneur », [...] Ses gestes onctueux sont ceux d'un homme en train de plaire aux gens de Griffin Creek et de se plaire à lui-même. La beauté de sa voix bouleverse plus qu'une prière (p.118).

La réduplication de la thématique du désir, contenue à l'intérieur des séquences que nous avons observées, démontre encore une fois combien la présence de ces miroirs multiplie les effets spéculaires qui n'ont d'autre but que d'accentuer l'autoreprésentation du texte.

«TROIS FOIS PASSERA...» OU LA DISSÉMINATION DU DÉSIR ENCODÉE SOUS LA FORME DU 3.

Il faut libérer les mots d'une fonction que les nombres peuvent remplir mieux qu'eux : celle d'être une « technique de pensée ». A ce moment ils pourront reprendre la fonction qui est la leur: être des mots autonomes.»

Tzvetan Todorov, *POÉTIQUE DE LA PROSE*

Une lecture minutieuse du roman *les Fous de Bassan* nous amène à porter notre attention sur l'utilisation du chiffre trois et des nombres qu'il prévilégie. La forte récurrence de ce chiffre, plus de trente-cinq fois, a suscité chez nous une certaine curiosité.

D'abord, la date du 31 août 1936: deux fois le chiffre 3 y apparaît, ainsi que son double et son triple. Aussi, l'heure à laquelle les petites Atkins quittèrent Maureen est sous l'égide du chiffre 3, soit 9h30 du soir. Ensuite, l'âge de Nora, quinze ans (15: 3 fois 5) (p.111) . Son journal débute le 15 juillet (p.109) elle se remémore un souvenir d'enfance elle a six ans,(p.113) Elle écoute «*le grenier tout entier bruire de respirations enfantines, à gauche les trois filles, à droite les trois garçons [...]*» (p.112) Nora se retrouve parfois au coeur d'une triade : «*trois prénoms de femmes, en lettres noires [...]* *Trois têtes de femmes flottent sur un fond glauque.[..]* (p.16), «*[...] nous nous asseyons sur un rocher, ma grand-mère, Olivia et moi, [...]*» (p.113) ou encore elle marche sur la route avec Olivia et Stevens «*[...] tous les trois, en se tenant par le bras.*» (p.224). Nora sera tuée par Stevens et l'on retrouvera ce qui restera de son corps «*[..] dans trois pieds d'eau.*»(p.188), «*[..] au bout du troisième jour [...]*» (p.187), soit à la fin de la tempête durant laquelle «*Le vent d'est a soufflé pendant trois jours et trois nuits*» .(p.186).

«*J'apprends que trois hommes jaloux gardent Olivia dans une grande maison [...]* (p.75) dira Stevens; et plus tard il saura que «*[..] les trois hommes d'Olivia, désirant sans doute éprouver la sagesse d'Olivia, en ont profité pour quitter la maison familiale* » (p.100). À l'exemple de sa cousine Nora, Olivia s'inscrit aussi sous la dominance du trois. On la retrouve le soir du 31 août 1936 formant un trio avec Stevens et Nora. «*Tous les trois immobiles et muets, debout sur le sable, dans la nuit*»

(p.242),«[...]tous les *trois*, dans la fureur du monde.» (p.244), «[...]*trois corps couchés sur le sable de Griffin Creek*» (p. 247).

D'autres récurrences du trois sont disséminées ça et là dans le texte et parce qu'elles ne sont pas greffées autour d'un pôle sémique (comme dans les exemples précédents où le chiffre trois réunit des personnages), elles nous apparaissent comme intéressantes quoique moins signifiantes. Par exemple, Perceval, quinze ans, informera le lecteur de la présence de trois policiers (p.160) et il dira: « *Je compte trois fois dix personnes autour de la table.*» (p.154). Cette mention du trois nous parle davantage ici du langage de Perceval que de toute autre valeur symbolique du nombre.

En plus de mentionner le chiffre 3, le texte, à de nombreux endroits, écrira trois fois un nom ou un syntagme: «[...]je n'ai qu'un nom en tête, Stevens, Stevens, Stevens.» (p.124); ou encore: «*Et Nora,Nora,Nora qui est rousse et rieuse.*» (p.183); ou bien comme dans les phrases suivantes: «[...]mon ventre avec sa petite fourrure rousse, mes aisselles rousses, mon odeur rousse, [...]» (p.111); « *Chaque vague examinée par moi.[...] Chaque vague éprouvée dans sa tension et son soulèvement. Chaque vague soufflée par moi.[...]*» (p.182). Ce rythme ternaire habite même la structure des phrases comme dans les exemples suivants: «*Les arbres se lamentent, se courbent et se redressent.*» (p.186) ,« *Ni son. Ni souffle. Ni air respirable. [...]*,« *Des bouts d'écorce, des éclats, de la sciure.*» (p.191). La présence du chiffre trois pénètre donc le texte de diverses façons.

La réduplication du trois ou de ses multiples rejoint la mise en abyme du roman de deux façons. Premièrement, le conte mis en abyme par les *Fous de Bassan*

comporte lui aussi la mention du double de trois soit *les Six cygnes*. Aussi la jeune fille, doit coudre six chemises en gardant un total silence pendant six ans.

Autre détail, les six cygnes reprennent leur forme d'homme quinze minutes chaque jour (soit 5 fois 3). Enfin, et c'est là que la récurrence du trois prendra toute l'ampleur de sa signification, la multiplicité du trois et sa dissémination seront aimantées par la thématique même de la mise en abyme dans la mesure où «*les psychanalystes voient avec Freud un symbole sexuel dans le nombre trois.*³⁷» Le désir sexuel se retrouve alors encodé sous d'autres motifs que le thème, il s'insère dans le grain même du texte. Le désir sexuel s'inscrit dans le désir textuel du dire.

Ainsi réitéré, le désir se réfléchit en des miroirs qui à leur tour ne cessent de renvoyer l'image que projette la mise en abyme. Et plus encore, la diégèse en plus de répéter sous diverses formes le désir sexuel enfermé au coeur même du récit, multipliera les tropes qui parleront eux aussi de désir. Nous examinerons principalement les métaphores obsédantes et les motifs de couleur dont parle le roman.

.LE DÉSIR MÉTAPHORISÉ

«...les métaphores ne sont pas de simples idéalizations qui partent comme des fusées, pour éclater au ciel en étalant leur signifiante, mais qu'au contraire les métaphores s'appellent et se coordonnent plus que les sensations...»

Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*

37 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles; [...] p.975.

Seule, la mise en abyme, malgré que sa grande puissance de réflexivité ne soit en aucun cas contestée, elle ne peut procurer au texte toute la force pulsionnelle dont celui-ci a besoin afin de s'autoreprésenter dans son entier. La réduplication et la dissémination proposent de nombreux miroirs parlants, mais le dialogue du texte avec la diégèse qu'il met en scène s'exprimeront davantage par le biais des métaphores du désir qui y sont encodées. Car, «[...] *oeuvrant à plusieurs niveaux, le texte répète ce dont il parle en projetant des reflets textuels*³⁸» affirme Janet M. Paterson. Ainsi, la signifiante de la mise en abyme s'enrichira au contact de la métaphore autoreprésentative, et «*comme toute métaphore [...] dépend d'un fonctionnement textuel: elle [la métaphore autoreprésentative] acquiert ce potentiel signifiant par le truchement de la redondance et par l'interaction avec des structures plus grandes dont notamment la mise en abyme. [...]*³⁹» confirme Janet M. Paterson.

Le roman *les Fous de Bassan* renferme une pléthore de métaphores autoreprésentatives plus signifiantes les unes que les autres. Un choix s'impose donc. Nous relèverons ici les métaphores encodant le désir dont parlait déjà la mise en abyme.

REQUESTIONNER CE QUI PARAÎT ÊTRE L'ÉVIDENCE

Le titre du roman, *les Fous de Bassan*, présente, dès une première lecture, sa dimension référentielle. Il est tout à fait logique de retrouver ces oiseaux dans le contexte maritime du roman. Plus de vingt-trois fois, le texte mentionne la présence

³⁸ Janet M. Paterson, « L'autoreprésentation: formes et discours », p.183.

³⁹ *Ibid.*, p. 182.

d'oiseaux de mer: les fous de Bassan seront cependant les seuls oiseaux clairement identifiés. L'évocation, soit de leurs moeurs: «*Son regard perçant (il est question ici de Stevens Brown) scrute la mer et le rivage comme l'oeil du fou de Bassan, braqué sur la surface de l'eau et dans l'épaisseur de l'eau, épiant à travers les vagues tout frémissement de vie, toute promesse de festin.*» (p.42) soit de certaines caractéristiques qui leur sont propres comme «*leurs cris assourdissants* » (p.230) soit encore leur façon de vivre en colonie bien serrés les uns contre les autres, témoigne du lien que le titre du roman entretient avec la réalité.

Plus encore, si nous comparons, par exemple, un passage précis du roman dans lequel Anne Hébert décrit le plongeon du fou de Bassan avec la description scientifique du même plongeon reproduite par le Service canadien de la faune, nous remarquons qu'en superposant les discours, il se dégage une certaine analogie dans la description du comportement de l'oiseau décrit dans les deux extraits.

Le fou de Bassan modère soudain sa vitesse, ferme à moitié ses ailes, se laisse tomber tête première comme une flèche à la verticale. Ne ferme ses ailes qu'au moment de toucher l'eau, faisant gicler dans l'air un nuage d'écume. (p.238).

En vol, le fou fend l'air de son bec long et puissant [...] en plongeant dans l'océan, il fait gicler une gerbe d'écume qui peut atteindre jusqu'à dix pieds de hauteur, et la force acquise permet à l'oiseau de plonger en-dessous de sa proie.⁴⁰

Cependant, l'apparition et la récurrence du fou de Bassan portent en elles une valeur symbolique directement reliée au thème du désir sexuel. La structuration de certaines scènes, explorant et mettant en évidence le désir de l'autre, produit des effets

40 Le Service canadien de la faune, *la Faune de l'arrière-pays. le Fou de Bassan*, Ottawa, 1973, p.3.

de sens et s'organise autour de la présence ou de l'évocation de cette présence de l'oiseau de mer. La scène suivante le confirme. En cet été 1936, le pasteur Jones regarde «[...]les petites-filles préférées de Felicity Jones s'ébattant avec leur grand-mère, dans l'eau glacée, au petit matin. Perceval est déjà là, caché dans les joncs, tout près du pasteur [...]» (p.38)

Le globe rouge du soleil monte à l'horizon dans les piailllements d'oiseaux aquatiques. En bandes neigeuses les fous de Bassan quittent leur nid, au sommet de la falaise, plongent dans la mer, à la verticale, pointus de bec et de queue, pareils à des couteaux, font jaillir des gerbes d'écume. (p.39)

Janet M. Paterson fait remarquer, à propos de ce même extrait du roman, qu'«*en plus, comme pour confirmer ces effets de sens, les verbes miment le rythme de l'acte sexuel [...]*»⁴¹ Ce viol par le regard se répète aussi dans cette autre séquence: Stevens regarde, par la moustiquaire de la porte, sa cousine Olivia qui repasse :

Ouverte aux quatre vents, cette fille est ouverte aux quatre vents, [...] À deux reprises elle jette un regard par-dessus son épaule, comme quelqu'un qui n'est pas tranquille. Ainsi l'oiseau, au sommet de l'arbre, lorsque le chat caché en bas, dans les feuillages, [...]

Et quelques lignes plus loin, on peut lire:« [...]je la regarde et je la sens, toute chaude, et vivante à deux pas de moi » (p.77).

Ainsi, «*Sous la pulsion d'une forte surdétermination, le titre les Fous de Bassan joue de sens multiples pour signifier par le biais de l'oiseau le désir, [...]*»⁴²

⁴¹ Janet M. Paterson, *Anne Hébert. Architecture romanesque*, p. 167.

⁴² *Ibid.*, p. 168.

La métaphore de l'oiseau sera souvent associée au désir de l'homme comme c'était le cas dans les deux exemples précédents, et l'oiseau devient lui-même symbole phallique: «*Réchauffer entre mes deux mains cet oiseau tendre et doux que j'ai au milieu du ventre. Le rendre dur et fort.*»(p.142) dira Perceval. Et lorsque sera évoqué le désir de la femme, l'oiseau peut être soit un oiseau sauvage ainsi que le souhaite Olivia: «*Ses doigts chauds sur ma joue dans le soleil d'été. Lui [Stevens] comme un soleil pâle échevelé. Ne peux crier. Comme Perceval. Avec les oiseaux sauvages dans le ciel. De joie.*» (p.207) soit un cygne, comme nous le dit la mise en abyme (p.124) .

Le désir ainsi métaphorisé parlera parfois directement, sans détour comme dans cette scène imaginée par Nora, quelques pages précédant la mise en abyme:

*Je serai reine du coton ou des oranges [...]
J'ouvrirai les capsules dures du coton (c'est
Stevens qui me l'a dit) et je serai inondée de duvet
blanc et doux. J'avalerai des kumquats entiers, coeur
et peau, doux-amers. (p.120).*

Cependant, d'autres dispositifs métaphoriques, plus discrets, moins évidents peut-être se présentent. Constellant autour d'un même, c'est-à-dire l'expression du désir sexuel, les manifestations du rythme, qui puisent tout leur sémantisme dans les rites de la copulation, révéleront leurs présences dans certaines scènes reliées aux rites et aux coutumes de la communauté de Griffin Creek.

Aussi, la micro-scène la plus loquace sera-t-elle celle du barn dance où le rythme de la musique se superpose à celui de «[...]ces pas joyeux, martelés [qui] obéissent au maître de la danse qui donne des ordres les mains en porte-voix.»et« des petits cris haletants se mêlent à la musique.» (p.218).

Tous les personnages écrivains évoquent cette soirée, mais c'est Olivia qui en parlera avec plus de sensualité :

La chaîne des dames, la chaîne des hommes se déroulent en bon ordre, les figures sont bien dessinées et le swing devient de plus en plus rapide et essoufflé [...]

La danse se referme sur lui, [Stevens]l'entraîne avec nous piaffant et tournant avec nous respirant le même air que nous l'impreignant de l'odeur de sa sueur [...] La danse seule me porte, me balance, pense Olivia qui ferme les yeux, éprouve la musique à même sa peau [...](p.219) .

Les manifestations métaphoriques de la danse réunissent musique et sexualité dans le rythme exprimé ici par le martellement des pas; «*synthèse créatrice, union des contraires*» selon Gilbert Durand qui ajoute que «*[...]toute chorégraphie rythmique est érotique [...] et de nombreuses danses sont directement une préparation à l'acte d'amour [...]*»⁴³. Rythme des pas, rythme de la musique, rythme de la «*poésie scandée*»(p.219), tout cela appelle l'acte de copulation.

Évoquons cette autre scène. Olivia «*repasse des chemises sous la buée chaude du fer*» (p.201); le «*frottement rythmique*» du fer sur le tissu,toujours selon Durand, «*symboliserait la rythmique inhérente à l'acte sexuel*»⁴⁴.

Le rythme de la pluie, le rythme des vagues, «*Le tic-tac de l'horloge*» (p.201),le vent qui fait claquer les draps, les «*battements d'ailes*»(p.237), le coeur qui «*bat plus vite tel un oiseau au creux d'un poing fermé.*» (p.97), de toutes parts, le rythme appelle le désir. La métaphore du désir, encodée par la présence de l'oiseau

⁴³ Gilbert Durand,*les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas,1969,p.388.

⁴⁴ *Ibid.*, p.384.

(«*Pépiements d'oiseaux à vous rendre sourd.* (p.246)), par le rythme (la danse, la musique, le repassage), ou encore par la voix du vent([...] *qui entête et rend fou.* (p.26)), se condense aussi dans le motif du gonflement qui enferme le désir sur le point d'éclater. Qu'il s'agisse du désir frustré- «*Le pasteur s'éloigne à grands pas, prenant plaisir à faire crever sous ses talons les algues jaunes, toutes gonflées* (p.39)»- ou du désir réalisé- «*Pareille à quelque oiseau de mer,[...] je regarde l'étendue de l'eau, à perte de vue, se gonfler, se distendre comme le ventre d'une femme sous la poussée de son fruit.*»(p.204),-la métaphore du désir contamine le texte.

DÉSIR RÉFLÉCHI OU LE MIROIR DÉSIRANT

La présence du miroitement de l'eau dans ce récit maritime se manifeste dès son ouverture: «*La barre étale de la mer blanche, à perte de vue...*» (p.13). La mer-miroir réfléchit l'histoire du peuple de Griffin Creek à la lumière de la lune:«*La mer miroite, chaque petite vague comme autant de petits miroirs agités doucement sous la lune*»(p.204). La mer réfléchit les désirs et les passions; même le ciel en témoigne, car dans« *les journées blanches de chaleur, le ciel et l'eau se reflè [tent] mutuellement.[...]*»(p.113).

À l'intérieur du fonctionnement textuel, les dispositifs du miroir agissent en tant qu'indices de la présence de la métaphore du désir, car le miroir "désire", il appelle la

présence de l'autre, il le fait sien et l'enferme. Fait intéressant à noter, miroir et désir possèdent la même étymologie: *sidus* ⁴⁵.

Le miroir, en soi, n'est pas un signe autoreprésentatif, mais dans le contexte il devient métaphore du désir et du dire et, plus précisément encore dans ce type de récit, des dires des personnages: *«J'ai l'impression d'écrire devant un miroir qui me renvoie aussitôt mes pattes de mouche inversées, illisibles.»*(p.82) comme l'écrira Stevens. La lettre-miroir devient alors le reflet de soi. Et, comme nous le faisons remarquer plus avant, le DÉSIR fait sien les DIRES, car l'un est l'anagramme de l'autre. Ainsi, le miroir servira *«[...]de support à l'autoreprésentation par la specularité qu'il suggère.»*⁴⁶. Métaphorisé, le désir de l'expression qui se manifeste soit par l'oralité ou soit par l'écriture prolonge le désir charnel dont parle Olivia c'est-à-dire le désir en tant que pulsion de vie : *«Exister encore une fois [...]»* (p.220).

LES MOTIFS DE COULEUR.

Les métaphores obsédantes greffées autour de l'axe thématique du désir ont envahi un autre univers, celui du dire et plus particulièrement de l'écrit. Le cahier des aveux, dernier texte de Stevens, s'appropriera alors les mots. À ce sujet, Janet M. Paterson affirme que *«[...]dans la dernière lettre de Stevens, l'autoreprésentation est renforcée par la récurrence notable du motif noir et blanc qui serait alors une sorte de «pulsion narcissique»*⁴⁷. Ce regard sur soi, le texte sait aussi l'utiliser, car les

45 *«Speculum (miroir) a donné le nom de spéculation; à l'origine, spéculer, c'était observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles, à l'aide d'un miroir»*. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*; [...] p. 635.

46 Janet M. Paterson, *Anne Hébert. Architecture romanesque*, p.119.

47 *Ibid.*, p.175.

nombreuses récurrences du motif noir et blanc (la couleur noire reviendra soixante-dix fois et le blanc, la couleur la plus souvent nommée, cent fois), signifieraient le désir du texte de s'autoreprésenter.

Si au niveau de la diégèse, les motifs du noir et du blanc aident le texte à s'autoreprésenter, nous croyons alors que toute autre notation de couleur contribuerait aussi à valoriser cette autonomie que se donne le roman *les Fous de Bassan*. Parler de la couleur crue, à l'état brut (chaussettes rouges, robe verte), ou déguisée en métaphore (dix tranches de pain-kleenex, journées d'étoupe), ou en locution non reçue (la senteur verte des petites Atkins, la peau brune du bois), ou encore aller chercher un référent extérieur pour cimenter la comparaison (les pointes des seins de Maureen sont couleur de noyau de pêche, la batture molle, couleur d'huître), voilà ce que fait le texte. Ainsi, plus de quatre cent soixante-quinze (475) notations de couleur se dissémineront par tout le roman. D'ailleurs, la description des lieux que nous peignent les premières lignes de l'incipit, inscrit déjà l'ouverture du roman sous l'influence de l'art figuratif.

*La barre étale de la mer, blanche, à perte de vue, sur
le ciel gris, la masse noire des arbres, en ligne
parallèle derrière nous. (p.13)*

Un décor précis se dessine, un tableau prend vie. L'agencement des formes et des couleurs rappelle la technique utilisée par le peintre Jean-Paul Lemieux dans la presque totalité de son oeuvre picturale. Les tableaux *Orion* ainsi que *Le voyageur du soir* témoignent, entre autres, de cette façon de faire. À l'arrière-plan, des formes allongées, couchées, parallèles à l'horizon où se rejoignent le firmament blanchi et le désert grisâtre de la neige s'y mirant. À l'avant-plan, une ombre se dresse à la verticale et ira occuper un coin de la toile. Les couleurs choisies par Anne Hébert et

Jean-Paul Lemieux seront les mêmes: les compositions en camaïeu exploiteront le gris, le bistre, le blanc ténu et le grège pour les fonds de scènes et, à l'avant-plan, les masses sombres découperont en brun, en noir ou en vert olive la pâleur du décor.

Au deuxième paragraphe du roman, les motifs de couleur, en tant qu'unités fonctionnelles du procédé descriptif, empruntent au spectre des couleurs, des accentuations franches, pures, nullement atténuées. «*En étirant le cou on pourrait voir leurs bicoques peinturlurées rouge, vert, jaune, bleu [..]*» (p.13).

Les quatre cent soixante-quinze (475) notations de couleur relevées dans le roman se distribuent ainsi: blanc(100), noir (70), bleu (40), vert (38), gris (35), rouge (30), jaune, blond et doré (28), roux, orange et auburn (21), violet, pourpre et mauve(16), brun(10), rose(10), argent(3). Les autres couleurs nécessitent un référent restrictif, comme dans l'exemple suivant: «*l'air cotonneux* »(p.83); en ce sens, elles composent une catégorie à part. Afin de visualiser sur quoi et comment les motifs de couleur agissaient dans le texte, nous avons identifié quatre (4) catégories, selon l'objet coloré: 1) Décors, objets familiers, vêtements 2) Phénomènes cosmiques, 3) Humains, bêtes, plantes 4) autres, c'est-à-dire tout ce qui ne pouvait être classé sous l'une ou l'autre des rubriques précédentes.

Ces nombreuses notations de couleur n'ont, étudiées séparément, qu'une faible valeur autoreprésentative. Cependant, dans le fonctionnement textuel, les motifs de couleur, à cause de leur récurrence, possèdent une fonction d'indice s'ils sont intégrés à une structure forte en réflexivité, telles les micro-séquences descriptives qui réitèrent une notation de couleur sur plusieurs paragraphes, et qui permettent au texte

de répéter «*ce dont il parle en projetant des reflets textuels*⁴⁸». La signifiante se manifestera alors dans le rapport que les motifs de couleur entretiennent avec le sens métaphorique dont la description veut se doter. À titre d'exemples, considérons les trois extraits suivants:

Exemple 1: le motif de couleur noir.

La noirceur de plus en plus tôt. De plus en plus vite[...] Cette espèce de manteau noir, rabattu sur nous. Une cage d'oiseaux verts et bleus recouverte brusquement par un drap noir (p.171).

*Sentir la noirceur s'ouvrir au passage de moi [..]
Goûter la nuit sur mon visage.[...] Sentir la nuit fondre en gouttelettes noires sur mes vêtements.[...] Il continue pourtant de marcher dans le noir (p.172).*

Moi, Perceval, en pleines ténèbres de nuit, bien enfoncé dans le noir [...](p.173).

Mes larmes se perchaient aussitôt dans l'espèce de sable noir humide qui coule de la nuit (p.174).

48 Janet M. Paterson, «L'autoreprésentation: formes et discours», p.182.

Exemple 2: le bleu

Sa robe courte d'un bleu délavé (p.76).

Tout d'un coup je suis là, dans l'oeil bleu d'Olivia qui contemple la porte d'un air effaré.[...] Ses yeux effarés, trop grands ouverts, trop bleus, me semble-t-il (p.77).

Exemple 3: le blanc

[...] la lune blanche faisait des taches blanches [...] (p.50).

La journée sera blême [...] Les voici enfin dans l'encadrement de la porte, tabliers blancs [...] (p.52).

Le temps qu'il faut à un vieil homme pour s'habiller [...] criant pour qu'on lui apporte son col de clergyman, fraîchement blanchi et amidonné [...] en route vers l'église de leur enfance, autrefois blanche, maintenant grise [...] (p.53).

Dans les extraits qui précèdent, la couleur agit en tant que motif qui semble enclencher un processus associatif. S'extravasant hors du premier contenant, la couleur se répand sur les réalités décrites plus avant et prodigue, à la séquence descriptive dont elle nourrira le sens métaphorique, une teinte particulière.

Détails insignifiants dans certains autres romans, les motifs de couleur dans *les Fous de Bassan*, à cause de leur multiplicité, de leur redondance et souvent aussi parce qu'ils s'inscrivent en tant que locutions non reçues (*chaleur rousse de la terre, enfance verte, une plaque claire de neige jaune, la nudité blonde, des masses de coton gris, des*

paquets d'eau grise) condensent la description et la métaphorisent, ce qui autorise le texte à s'autoreprésenter d'une autre façon au niveau de l'énoncé.

. Les traces intertextuelles

[...]lorsque nous lisons une oeuvre,nous lisons toujours beaucoup plus qu'une oeuvre: nous entrons en communication avec la mémoire littéraire,[...] et tout texte est un palimpseste».

Tzvetan Todorov,*Critique de la critique.*

a) LES TRACES DE LA TRAME DE L'AUTRE

Comme nous l'avons vu la réflexivité manifeste sa puissance d'abord par la mise en abyme du conte que le roman *les Fous de Bassan* enferme, mais aussi par la reduplication de certaines scènes et leur dissémination dans le récit, ainsi que par la récurrence de certaines métaphores obsédantes. Tous ces effets spéculaires condensent le désir du texte de s'autoreprésenter au niveau de la diégèse. Et comme *«l'autoreprésentation est visible autant au niveau de la fiction qu'à celui du code* ⁴⁹*»,* il nous faut donc faire aussi parler le code.

Les procédés autoreprésentatifs les plus visibles et les plus loquaces nous semblent venir en premier lieu du côté de l'intertextualité car, *«[...]c'est l'intertextualité plus que tout autre processus qui consacre la pratique de*

49 *Ibid.*, p.183.

l'autoreprésentation dans les Fous de Bassan [...] ce roman représente un lieu de croisement de nombreuses écritures⁵⁰». L'onomastique et l'anthroponymie agiront également en tant que porte-parole du code.

Dans sa facture typographique, le texte affiche déjà des traces intertextuelles nombreuses et faciles à identifier. Tout lecteur potentiel s'aperçoit en feuilletant le livre que le texte présente certains passages en italiques qui s'intercalent ici et là dans le récit. Ces matériaux textuels appartenant à d'autres textes et qui pénètrent le roman, sont des plus explicites. Cependant, le roman enferme aussi des traces intertextuelles beaucoup moins évidentes. Dissimulées, masquées par la graphie régulière du code, ces traces de la trame du texte autre ne sont pas moins significantes parce que moins visibles.

L'impression de déjà lu ou de déjà entendu pourrait, à la rigueur, définir, de façon fort réductrice cependant, l'intertextualité. Mais plus scientifiquement, Michaël Riffaterre l'identifie comme étant «*la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie*»; il ajoute aussi que «*le dire du texte répète un autre dire, tantôt littéralement tantôt avec une différence*⁵¹».

Les lecteurs hébertiens savent bien que l'auteure les entraîne souvent avec elle dans les dire des autres, parfois sous la forme citationnelle ou épigraphique (comme c'est le cas dans *les Fous de Bassan* où chacun des chapitres porte une épigraphe). Par exemple, dans *les Enfants du sabbat*, nous pouvons lire des prières en latin: «*Mea culpa, mea maxima culpa*⁵²» «*Sanctus, sanctus, sanctus, Pleni sunt coeli et terra*

50 Janet M. Paterson, *Anne Hébert. Architexture romanesque*, p.176.

51 Michaël Riffaterre, «Les traces de l'intertexte», dans *Pensée*, Paris, no. 215, oct.1980, p.6.

52 Anne Hébert, *les Enfants du sabbat*, Éditions du Seuil, coll.«Points», no.117,1983,p.32.

*Gloria tua*⁵³»; des extraits de journaux:«12 juin 1930. Jamais on n'a connu autant de marasme et de chômage...[...]⁵⁴»; et même le slogan publicitaire inscrit sur une bouteille: «Une des cinquante-sept variétés Heinz ⁵⁵». La transcription de certaines prières apparaît également dans *Kamouraska*:

« *Miserere nobis
Vois, dans le mal je suis né
Pécheur ma mère m'a conçu.* »⁵⁶

Dans ce même roman, l'auteure a aussi simulé la reproduction du texte anglais de la condamnation d'Elisabeth d'Aulnières⁵⁷.

Nous retrouvons, chez Anne Hébert, un autre processus citationnel qui parcourt presque toute son oeuvre. Que ce soit de façon explicite ou implicite, elle se citera, soit dans la forme ou dans le sens, ou encore, elle reproduira intégralement ses écrits. Observons, à titre d'exemples, ces extraits du roman *Héloïse*. D'abord, l'épigraphe:

*Le monde est en ordre
Les morts dessous
Les vivants dessus.*

⁵³ *Ibid.*, p.40.

⁵⁴ *Ibid.*, p.36.

⁵⁵ *Ibid.*, p.11 et p. 112.

⁵⁶ Anne Hébert, *Kamouraska*, Éditions du Seuil, 1970,p.238.

⁵⁷ *Ibid.*, p.32.

Aucune identification n'est fournie quant à la provenance de ces vers, et plus avant dans le texte, les mêmes syntagmes reviennent, mais cette fois, ils passent inaperçus, mimant la forme de la prose. Ces vers appartiennent pourtant à un poème de l'auteure intitulé «En guise de fête»(1960)⁵⁸.

Intégré au texte, nous retrouvons dans *les Enfants du sabbat*, un extrait de la réplique suivante tirée de *Macbeth* de Shakespeare (acte v,sc.5): «*A tale told by an idiot*⁵⁹». Dans *les Fous de Bassan*, les mêmes vers apparaissent en épigraphe au «Livre de Perceval...»: «*It is a tale told by an idiot, full of sound and fury.*» (p.137) Ce syntagme nous renvoie également à *The sound and the fury* de W. Faulkner, roman dont la première partie adopte le point de vue de Benjy qui tout comme Perceval souffre de troubles mentaux.

Un autre exemple parle avec éloquence de ce procédé de dédoublement qu'utilise Anne Hébert. Les vers suivants: «*Qu'ils dansent les os que tu broyas* » (p.141).incorporés au corps du texte des *Fous de Bassan* (et dont la graphie est en caractères italiques), informent le lecteur qu'ils proviennent d'une autre écriture, mais aucune indication ne sera fournie quant à l'origine de ce passage lequel est extrait du Psaume 51, *Miserere*, verset 10.

Dans le roman *Kamouraska*, le même syntagme avait aussi été retranscrit

«Rends-moi le son de la joie et de la fête
et qu'ils dansent les os que tu broyas.⁶⁰»

58 Anne Hébert, *Poèmes*, Paris,Éditions du Seuil, p.35.

59 Anne Hébert, *les Enfants du sabbat*, p.93..

60 Anne Hébert, *Kamouraska*, p.239.

Que le texte soit cité intégralement, par vers entiers, par syntagmes, ou encore selon son sens, comme le montre ce passage des *Fous de Bassan* : «*Un jour, mon amour, nous nous battons tous les deux sur la grève, dans la lumière de la lune [...]*» (p.202) qui puise son mimétisme dans les vers suivants du poème «*La sagesse m'a rompu les bras*» qui dit : «*O mon amour, fourbis l'éclair de ton coeur, nous nous battons jusqu'à l'aube*⁶¹», il ressort de cette réitération un désir d'expression du même. Cette pulsion du désir de redire n'est nullement gratuite ni fortuite comme nous le fait remarquer Jean Cohen : «*La redondance n'informe pas, mais elle exprime*⁶²». On sait aussi que la redondance est une caractéristique première du langage poétique. Cette façon de voir rejoint Tzvetan Todorov lorsqu'il affirme que «*les véritables oeuvres d'art, quoi qu'elles disent, ne font en fait que raconter leur naissance*⁶³». Et n'est-ce pas ce que fait Anne Hébert dans *les Fous de Bassan*?

Le processus de redoublement textuel qu'est l'intertextualité incite donc le roman à parler de lui par l'intermédiaire de l'autre. Cette superposition d'un texte littéraire sur un autre texte produit et multiplie les effets spéculaires au niveau du code, au sein des jeux d'écriture.

b) Parler de soi dans le miroir de l'autre.

Nous avons reconnu dans *les Fous de Bassan* une pléthore de manifestations intertextuelles. Parfois évidentes, parfois dissimulées, elles parcourent le texte en empruntant des sentiers différents.

61 Anne Hébert, *Poèmes*, p.93.

62 Jean Cohen, *le Haut Langage; théorie de la poéticité*, Paris, Éditions Flammarion, 1979, p.231.

63 Tzvetan Todorov, *Notes marginales sur la poésie de Pasternak*, cité par Jean Verrier dans «Le texte réfléchi», *Littérature*, no. 5, 1972, p.58.

Afin de ne point nous égarer, nous avons regroupé sous trois titres les principaux types d'intertextualité que contient le roman, soit:

- 1) les écrits des autres;
- 2) les écrits du même;
- 3) les écrits anonymes.

Les sources de ces différentes écritures ne sont pas toujours évidentes, mais notre but n'est pas tant de vérifier la provenance de ces traces intertextuelles que de prouver que le texte se sert de ce procédé pour mieux s'autoreprésenter.

1.LES ÉCRITS DES AUTRES

a) L'inclusion des saintes Écritures dans l'écriture

Antoine Sirois a démontré avec justesse et pertinence, l'important apport symbolique prodigué au roman *les Fous de Bassan* par de nombreuses références bibliques; il en a dénombré plus d'une centaine.

L'Ancien et le Nouveau Testament truffent le récit: trente et une citations intégrales, en italique, tirées à peu près également des deux livres, vingt-deux passages transformés, adaptés, dont six puisés au premier livre et seize au deuxième, et plus de

*cinquante renvois à des types, à des motifs, à des thèmes, à des actions, à des situations*⁶⁴.

Dans son étude, l'auteur affirme que la diégèse du roman, mime la Genèse et l'Exode. Selon lui, Griffin Creek symbolise l'Éden:

*Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga,
au bord de la mer, entre cap Sec et cap Sauvagine.
Toutes les bêtes à fourrure et à plumes, à chair brune
ou blanche, les oiseaux de mer et les poissons dans
l'eau s'y multipliaient à l'infini .(p.14)*

Il y eut la Chute (le viol et le double meurtre des cousines Atkins), puis l'Exode, la punition; Stevens Brown est chassé de Griffin Creek: «*Hommes et femmes de Griffin Creek [...] se lèvent pour me maudire. Me chassent [...]*» (p.240).

En plus d'inculquer une valeur symbolique au roman, les passages de la Bible «anaphorisent» le texte car, à chaque fois que s'intercale une référence aux saintes Écritures, il y a reduplication du dire, donc dédoublement du sens ou de la forme. Examinons les passages suivants:

⁶⁴ Antoine Sirois, «Bible, mythes et Fous de Bassan», Association canadienne de littérature comparée, Les Sociétés savantes, juin 1983.

1. Le pasteur et sa nièce sont face à face, dans la poussière de la route.[...] Elle rit tout essoufflée dans le vent, ses cheveux courts plein les dents. Je la gifle à toute volée.
«*La terre se corrompt à la face de Dieu et la terre est pleine de violence*».(p.43)
2. «*Magnifique celui qui veille et qui garde ses vêtements de peur de marcher nu et qu'on voie sa honte.*
Son habit noir, son col de clergyman, sa face rougie par le vent, le révérend escalade les dunes[...] » (p.38)
- 3 «*Un jour je connaîtrai comme je suis connu. Tout sera clair dans la lumière du Jugement. Hors du monde je verrai tout Griffin Creek,.[...]*»(p.47)

Comme nous pouvons le constater, et ceci est davantage vérifiable dans «Le livre du révérend Nicolas Jones» puisque nous y retrouvons une concentration plus accentuée des écrits bibliques, le roman se sert de l'écriture de l'autre pour réitérer son désir énonciatif. Plus encore, le roman mimera dans sa facture la Genèse, laquelle relate la Création du monde réalisée en six jours: le texte se divisera également en six chapitres. La création littéraire répondrait elle aussi aux mêmes impératifs de travail et de repos.

De nombreux parallélismes peuvent être perçus entre les saintes Écritures et *les Fous de Bassan*, mais le plus évident ne serait-il pas celui qui veut que la Bible, le plus illustre des textes littéraires, soit considérée comme la genèse du roman? Ce choix prodiguerait au récit la valeur allégorique du conte lequel, mettrait en abyme un autre conte. L'effet gigogne n'aurait d'autre but ici que de répéter, en écho, les mêmes dires.

b) Les écrits épigraphiques

«...il n'est pas indifférent qu'un roman cite en tout ou en partie son exergue; c'est, loin d'un culturel secours,

reconnaître à l'épigraphe une précise fonction productrice».

Jean Ricardou, *Pour une théorie du roman*.

L'épigraphe affiche sans aucune équivoque son appartenance et, souvent aussi, sa provenance. C'est, pourrait-on dire, la plus évidente des manifestations intertextuelles, la moins contestable. Dans *les Fous de Bassan*, nous retrouvons, au début de chacun des six chapitres du roman, une épigraphe qui infuse au texte un ton, une valeur symbolique certes, mais aussi un écho textuel bien spécifique lequel souvent sera mimé soit dans la forme ou dans le sens, et qui réitérera l'intention et le désir de dire de l'auteure. Reprenons une à une ces épigraphes.

1. LE LIVRE DU RÉVÉREND NICOLAS JONES

«Vous êtes le sel de la terre

Si le sel s'affadit, avec quoi le salera-t-on?»

Saint Paul

Cette assertion de saint Paul condense ici tout le sens du premier chapitre du roman, on l'aura bien compris. Le pasteur, *«un pauvre homme, tenté par le démon»* (p.47) a péché de trois façons. Homme consacré à Dieu, il s'est égaré du droit chemin en désirant les petites Atkins. Marié à Irène Macdonald, il lui était infidèle: *«Vais-je mettre à nouveau le nez dans mon péché? Avouer que tout contre le corps d'Irène, [...] je soupèse en secret le poids léger, la forme délicate des petites Atkins?»* (p.24). Il ira jusqu'à séduire sa nièce, Nora: *«Le pasteur s'approche tout près de moi. [...] ses mains moites dans mon corsage, la pointe de mes seins devenant dures sous ses doigts. Mon Dieu est-ce possible que la première fois, ce soit ce gros homme bénit qui.[...](p.129).*

Ainsi, celui «*qui possède la science du bien et du mal* (p.19) s'est «affadi» comme le laissait entendre saint-Paul.

2. Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss.

«*Fais-nous trembler de ton désir, océan frustré.*»

Pierre Jean Jouve

Ce chapitre parle de désir. «*J'ai vingt ans et je suis le plus fort.*»(p.94) dit Stevens qui veut éprouver cette force que lui donne sa jeunesse. Désir charnel, certes, exprimé par les retombées de la mise en abyme; désir de violence:«[...] *il faut que je pleure et que je hurle, dans la tempête, [...] J'y trouve l'expression de ma vie, de ma violence la plus secrète.*»(p.102), mais aussi, désir de vengeance (montrer à son père, qui l'avait chassé cinq ans plus tôt, qu'il a survécu sans lui). Tout, en Stevens, ne parle que de désir «*C'est pas le lait tout cru qu'elle m'a donné, Béatrice ma mère, c'est la faim et la soif. Le désir* »(p.87) affirme-t-il.

L'épigraphe, en plus du langage symbolique qu'elle enferme, exhibe le désir qui habite le personnage écrivain Stevens Brown et accentue le désir de dire du texte.

3. LE LIVRE DE NORA ATKINS

*«rit à torrent et ventre à terre
et à toute volée et à tire-d'aile et à flots
et comme elle l'entend.»*

Hélène Cixous

Comment ne pas lire dans cette épigraphe la jeunesse de Nora? *«J'ai eu quinze ans hier, le 14 juillet.»* (p.111) confie-t-elle à la première ligne de son journal. Nora raconte l'été de son désir d'être initiée. Insouciance, désir de connaître l'homme, voilà la symbolique infusée au «Livre de Nora » par l'épigraphe qui le précède.

4. LE LIVRE DE PERCEVAL BROWN ET DE QUELQUES AUTRES.

*«It is a tale told by an idiot,
full of sound and fury.»*

W. Shakespeare

Le "bruit et la fureur" habitent le récit de Perceval puisqu'il raconte le mal qui hante Griffin Creek. *«Cet enfant crie trop fort »* (p.153) approuveront «les quelques autres», et Stevens entérinera:

*L'imagination de mon frère Perceval n'a pas de
garde-fou, rien pour le retenir de basculer tout à fait
dans l'extravagance et les larmes. Tout avec lui se
termine par des larmes et des cris. (p. 71).*

Le texte mimera cet état de choses; les phrases syncopées rappelleront les cris de Perceval: *«Soulève le rideau. La lune est là. Dans la fenêtre. Moi. Enfermé tous les soirs dans la maison. Obligé de dormir à huit heures. Cric un tour de clef.»* (p.139). L'innocent *«savait tout»* (p.20), il avait été témoin de tout, mais ses dires ne sont que «bruit et furie».

5. OLIVIA DE LA HAUTE MER.

*Ton coeur se brisera
et tu deviendras écume sur la mer.*
H.C. Andersen

Le titre donné au récit d'Olivia n'est pas sans rappeler cet autre conte soit: *l'Enfant de la haute mer*, de Jules Superviel le⁶⁵, où l'imaginaire fait d'une rue, une île flottante. Une certaine analogie entre le titre, le thème de ce texte et le récit d'Olivia transparaît; mais un autre conte manifestera davantage encore cette symétrie.

La Petite Ondine, conte de Hans Christian Andersen, a fortement marqué le sens de ce chapitre. Ici, plus qu'ailleurs encore le texte mimera, en certains points, le conte d'où l'épigraphe est issue. Rappelons à titre d'exemple que:

- 1) le décor est le même (la mer);
- 2) deux personnages se recoupent: Ondine, dont le prénom débute par la même lettre que celui d'Olivia et qui contient aussi un nombre égal de lettres. Notons également la présence d'une grand-mère aimable qui ne désire que le bonheur de sa petite-fille;
- 3) certains faits sont les mêmes: Ondine, fille de la mer, tout comme Olivia, recherche l'homme initiateur. Elle aussi quittera la mer, et rendra visite aux humains.

⁶⁵ Anne Hébert, en épigraphe de la troisième partie des *Chambres de bois*, cite aussi Supervielle: «...une toute petite bague pour le songe»(p.143).

Le récit d'«Olivia de la haute mer» en plus de reprendre certains paramètres du conte *la Petite Ondine* ⁶⁶, répétera certains syntagmes ou du moins le sémantisme de certains passages. Voici quelques-unes des analogies que nous avons relevées:

1. « *Transparente et fluide comme un souffle d'eau, sans chair ni âme, réduite au seul désir, je visite Griffin Creek jour après jour, nuit après nuit.* (F.B. p.199)
«*Nous pénétrons invisibles dans les maisons des hommes,..*» (P.O.p.36)
2. « *Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé.* » (F.B. p.199) , «*Mon Dieu vais-je mourir à nouveau?* » (F.B. p.224).
«*Il faut donc que je meure et disparaisse comme écume sur la mer, que je renonce à entendre la musique des vagues, [...] Ne puis-je rien faire pour avoir une âme immortelle?* » (P.O. p.24)
3. «*[...]le soir du 31 août, je vois distinctement deux filles qui marchent sur la route dans la nuit blanche de lune* » (F.B. p.224)
« *Lorsque ainsi, le soir, bras dessus bras dessous, les soeurs montaient en haut à travers la mer...* » (P.O. p.18)

D'autres extraits du conte d'Andersen ont pénétré ailleurs le roman: «*l'air rose pâle*»(P.O.p.19) est rappelé par «*Le premier reflet rose sur la mer grise..*»(F.B.p.113) et «*s'il y avait là des cygnes*»(P.O.p.21) devient«*Un cygne. Je suis sûre que ce sera un cygne* » (F.B.p.124). Autre détail intéressant, «*l'aînée des princesses eut quinze ans.[..]*»(P.O.p.16) tout comme Nora.

⁶⁶ Hans Christian Andersen, *Contes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «1000 soleils», 1972, pp.13 à 38. Les pages inscrites entre parenthèses proviennent de cette édition.

L'étonnante influence de l'épigraphe sur ce chapitre démontre avec éclat que le dédoublement dans les jeux d'écritures produit infailliblement des effets de miroir, qu'ils soient voulus ou non.

6. DERNIERE LETTRE DE STEVENS BROWN À MICHAEL HOTCHKISS.

J' ai seul la clef de cette parade sauvage.

A. Rimbaud.

Stevens Brown est effectivement le seul qui détient la clef de l'énigme Quarante-six ans plus tard, il parlera de la violence de son geste (cette «parade sauvage»), il avouera son double crime. Cette dernière épigraphe n'est pas sans rappeler qu'effectivement, sous un certain angle, comme nous l'avons vu au premier chapitre de cette étude, le roman *les Fous de Bassan* mime la structure du roman policier, en ce sens qu'il ne dévoile les véritables raisons du meurtrier qu'à la fin.

L'écriture de l'autre, qu'elle soit sous forme épigraphique ou autre permet au texte de s'autoreprésenter au niveau du code. Ces divers croisements d'écritures en se surimprimant produisent, selon Jacques Derrida, des « *effets de miroir par lesquels le texte cite, se cite, se met lui-même en mouvement*⁶⁷ ». C'est parler de soi à travers l'autre.

2.LES PAROLES DU MÊME

Les romans d'Anne Hébert réitèrent, sous des formes différentes, les thèmes déjà évoqués par ses textes poétiques. Le mal, le péché, la mort, la violence et l'impossible bonheur du couple prennent des visages multiples dans *les Chambres de*

67 Jacques Derrida, *la Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.351.

bois, Kamouraska, les Enfants du sabbat, Héloïse et également dans *les Fous de Bassan* qui, à lui seul, semble contenir tous les aspects thématiques de l'oeuvre hébertienne. Gabrielle Poulin dira de ce dernier roman: «*Toute l'oeuvre antérieure vient se mirer ici*»⁶⁸ Nous le mentionnions plus haut, il arrive souvent qu'Anne Hébert reprenne, d'un texte à l'autre, implicitement ou explicitement, des bribes de vers ou des vers entiers, appartenant à son oeuvre poétique. Parfois, après la lecture de tel passage, le lecteur est transporté dans un autre texte où les noms étaient les mêmes; pensons au cheval Perceval du *Torrent* et à Perceval Brown dans *les Fous de Bassan*. Il arrive aussi, et, c'est le cas pour le roman que nous étudions, que l'on retrouve dans un écrit antérieur ce qui apparaît après coup comme la condensation d'un futur texte. Ainsi, dans *les Songes en équilibre* (1942), se dissimulait dans deux strophes du poème «Marine», la trame du roman *les Fous de Bassan*, laquelle ne se serait manifestée que quarante ans plus tard.

MARINE

.....
*Est-ce dans un coquillage
 Que j'entends la mer?
 Est-ce le vent sur nos têtes,
 Ou le sang qui bat à ma tempe?*

*Gare aux courants du fond,
 Au sel,aux algues,
 Et aux beaux noyés
 Qui dorment les yeux ouverts,
 En attente de la tempête
 Qui les ramènera
 A la surface de l'eau
 Entre les cils.* 69

⁶⁸ Gabrielle Poulin, «l'Écriture enchantée» dans *Lettres québécoises*, no. 28, hiver 82/83, p.18.

⁶⁹ Anne Hébert, *les Songes en équilibre; poèmes*, Montréal, Éditions de l'arbre, 1942, p.83.

Les «beaux noyés» deviendront Nora et Olivia Atkins. L'esprit du poème pénétrera le roman:

*Les filles qui dorment au fond, la tête dans le sable,
les pierres et les cordes des ancrages pour la pêche
au saumon dont elles sont lestées, subissent le tohu-
bohu des lames et des courants. (p.223)*

Plusieurs croisements d'écriture ou encore des analogies de formes et de sens se manifestent si on superpose certains vers des poèmes du *Tombeau des Rois* et de *Mystère de la parole*, et quelques passages du roman *les Fous de Bassan*. C'est un peu comme si déjà, les personnages, les images, le ton, certaines intuitions ou encore des émotions y étaient inscrits. À ce titre, voici quelques exemples:

1. *Que celui qui a reçu fonction de la parole vous prenne en charge comme un coeur ténébreux de surcroît, et n'ait de cesse que soient justifiés les vivants et les morts en un seul chant parmi l'aube et les herbes.*⁷⁰

Cet extrait n'est pas sans rappeler la fonction et le personnage de Nicolas Jones.

2. *«Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds.» (p.199)*
«Il y a certainement quelqu'un qui...M'a jetée toute vive dans l'épaisseur calme, ...» (p.207)

⁷⁰ Anne Hébert, «Mystère de la parole», *Poèmes*, p.75.

De toute évidence, ces vers reprennent presque toute la première strophe du poème « Il y a certainement quelqu'un ⁷¹ » ainsi que deux vers du poème « La chambre fermée ⁷² »

*« Il y a certainement quelqu'un
Qui a soufflé sur mes pas. »*

3. « Son coeur bat plus vite tel un oiseau au creux d'un poing fermé (p.97) , et cet autre extrait encore: «[...] j'y ai gagné une sorte d'attendrissement sur moi-même comme si je tenais dans mes mains mon coeur déraciné, sa pulsation chaude à découvert,...» (p.103) ramènent le lecteur aux premiers vers du poème « Le tombeau des rois »:

*« J'ai mon coeur au poing.
Comme un faucon aveugle. ⁷³ ».*

4. Dans *les Fous de Bassan* , de très nombreux passages parlent des os:

Un son qui file jusqu'au ciel après avoir creusé son trou noir dans mes os.[...] À travers la mémoire embuée. Le présent qui tremble. Qu'ils dansent les os que tu broyas. (p.141),

*« Mes os sont dissous dans la mer pareils au sel »
(p.200).*

« [...] Je m'ajuste à ses os et son âme n'a plus de secret pour moi. (p.215)

« ...ayant payé mon poids de chair et d'os aux féroces poissons lumineux, [...] (p.224)

⁷¹ *Ibid.*, p 51.

⁷² *Ibid.*, p 39.

⁷³ *Ibid.*, p 59.

Ce motif obsédant est déjà présent dans les poèmes de l'auteure dont, entre autres, dans «La fille maigre»

*«Je suis une fille maigre
Et j'ai de beaux os.⁷⁴*

et dans «Ève»

*«Contre la mort, contre la rage, nous te porterons
scapulaires de plumes et d'os broyés⁷⁵ »*

ainsi que dans « La sagesse m'a rompu les bras»:

*« La sagesse m'a rompu les bras, brisé les
os..[...].⁷⁶ ».*

Ces vers de «L'envers du Monde» eux prophétisent les personnages de Nora et d'Olivia du roman *les Fous de Bassan* :

*«Nous les filles bleues de l'été
Longues tiges lisses du plus beau champ
d'odeur.⁷⁷»*

et cet autre extrait de «Printemps sur la ville» :«.[..]le courant le traîne par les cheveux, en une algue le changera...[..].»⁷⁸ sera repris, dans son sens, par Olivia:«Tandis que le courant me traîne par les cheveux vers le large » (p.224). Ainsi, *le Tombeau des rois* et *Mystère de la parole* condenseront, dans certains plis du texte, des axes sémantiques du roman *les Fous de Bassan*.

⁷⁴ Ibid., p 33.

⁷⁵ Ibid., p 100.

⁷⁶ Ibid., p 92.

⁷⁷ Ibid., p 52.

⁷⁸ Ibid., p 91.

À la lumière de ces correspondances, nous constatons effectivement une pénétration du même dans le même, mais il y a plus encore. Constamment, la poésie se diffuse à travers l'écriture romanesque d'Anne Hébert.

Du point de vue thématique, nous l'avons vu, *les Fous de Bassan* répète les thèmes déjà inscrits dans la poésie et dans les romans qui ont précédé ce-texte. Sur le plan du code, la force de cette réitération s'additionne aux traces intertextuelles des écrits des autres et «*cette écriture construit un immense réseau de signes où la polysémie de la représentation proclame victorieusement l'alliance de la parole au sens et du sens à l'écrit* ⁷⁹», selon Janet M. Paterson.

LES ÉCRITS ANONYMES OU LES MANIFESTATION DE L'ORALITÉ

Le texte, en plus de reproduire des traces intertextuelles clairement identifiées ou à tout le moins identifiables à une oeuvre littéraire (qu'elle soit d'un auteur autre ou du même), laisse également voir des énoncés appartenant à la littérature orale populaire. Par exemple cet extrait où Stevens s'adressant à Olivia lui dit: «*Je t'ai vue, l'autre matin, toute mouillée, au sortir de l'eau, avec des longs cheveux pendants*»(p.79). Cette expression: «*longs cheveux pendants* » rappelle une très vieille chanson folklorique qui dit: «*La Sainte Vierge s'en va chantant avec ses longs cheveux*

⁷⁹ Janet Paterson, *Anne Hébert. Architecture romanesque*, p.177.

*pendants, sur son chemin a rencontré une belle fille, une belle fille.[...].*⁸⁰». Le roman dissimule bien d'autres manifestations de la culture orale; nous avons donc regroupé sous deux titres quelques unes des traces intertextuelles issues de la littérature orale soit:

- 1) Les mythes, les légendes et les contes;
- 2) Les manifestations culturelles.

1. Les mythes, les légendes et les contes.

La Bible qui pénètre de toutes parts le roman *les Fous de Bassan*, tant du point de vue de la thématique qu'aux niveaux de l'énoncé et du code, s'inscrit alors en tant qu'hypotexte, et fait aussi de ce texte un «roman mythologique», c'est-à dire «une histoire sacrée, celle d'une création, qui veut nous dire comment les choses sont apparues dans les temps primordiaux, récit fait sous un mode imagé, non dialectique⁸¹», comme l'affirme Antoine Sirois.

En plus de transposer la Genèse et l'Exode, le texte ira puiser dans les mythes païens comme par exemple dans le mythe de Prométhée. Celui-ci avait offensé les dieux et fut enchaîné au sommet du Caucase. Un aigle lui rongait le foie qui

⁸⁰ Chanson que chantait ma grand-mère Clara Brousseau (1896-1983) à Cap-Rouge.

⁸¹ Antoine Sirois, «Bible, mythes et Fous de Bassan» p.6.

repoussait sans cesse. Stevens revit le drame de Prométhée: *«Reconnu les pépiements sauvages en marche vers moi [...] Le point de mon coeur, bien au centre des ronds furieux. Visé en pleine poitrine...»* (p.237)[...] *Leurs cris perçants, [...] me changent en poissonnaille, étripée vivante sur les tables de vidage»* (p.247).

Un autre passage affiche encore une fois, le lien que le texte tisse avec la mythologie: *«Ma mère et la mère d'Olivia sont des tricoteuses. [...] Sous les chapeaux de paille leurs visages se rapprochent, chuchotent des histoires de naissance et de mort»*.(p.115) En effet, comment ne pas voir ici une allusion aux trois Parques qui, dans l'ancienne religion romaine, prenaient l'aspect de fileuses et présidaient l'une à la naissance, l'autre au mariage et la dernière à la mort?

Gabrielle Poulin dit que *les Fous de Bassan* « est un roman simple et beau comme une légende ⁸² ». Ceci se confirme car le roman raconte un fait qui s'est déjà produit dans un lieu identifiable: Penouille, en Gaspésie. Et, c'est justement en cela que la légende se différencie du conte; il est possible, dans une légende de situer géographiquement le lieu du récit, tandis que le conte demeure toujours très évasif et imprécis quant au pays ou à la ville où se passe l'action du récit. Le roman enferme aussi des allusions à d'autres légendes.

Cette remarque du pasteur Jones: *«J'apprends les psaumes de David par coeur. Je les récite, debout sur un rocher dominant la mer. Je m'adresse à l'eau, désirant parler plus fort qu'elle...»*(p.25); elle rappelle la légende de Démosthène, l'orateur grec, qui plaçait des cailloux dans sa bouche, et voulait parler plus fort que les vagues, car il luttait contre des difficultés élocutoires. Cet autre passage où Nora décrit le travail d'Olivia n'est pas sans analogie avec le personnage de Pénélope dans l'*Odyssée* :«

⁸² Gabrielle Poulin, «l'Écriture enchantée» p.18.

[...] *je la vois mettre ses bas et coudre, parfaitement occupée, durant de longues heures, son bras et sa main calmes tirant l'aiguille et le fil interminablement.*»(p.76).

En plus du conte mis en abyme, nous avons relevé des traces textuelles se rapportant à d'autres contes. Ces allusions à ces contes, se confondent à l'occasion avec la légende, et elles sont parfois difficiles à reconnaître comme dans le passage suivant : *«Qu'est-ce qu'on va faire des jumelles, les noyer comme des petits chats, les donner aux cochons peut-être ou les perdre dans le bois?»* (p.86). Ici, seul le conte de Perrault, *le Petit Poucet*, se laisse facilement identifier par l'analogie des faits: égarer des enfants dans la forêt.

D'autres contes aussi se reconnaissent sans peine:

«Les maisons vues de loin, du haut de la côte, j'aurais pu les prendre dans mes mains, les tourner et les retourner, en faire sortir les petits personnages, les tenir entre le pouce et l'index. (p.61)[...] *je pose mon pied, avec ma botte poussiéreuse, sur le village que je cache entièrement.* (p.62) Nous voici plongés dans *les Voyages de Gulliver*, de Jonathan Swift.

«Il est question d'enfants qui ne doivent pas naître et d'enfants déjà nés qu'il faut perdre en forêt, [...] »(p.85): l'allusion provient encore du *Petit Poucet*. de Perrault.

Il faut aussi rappeler la présence de cet autre conte *la Petite Ondine* de H.C. Andersen, dont nous avons d'ailleurs parlé plus haut..

2. Les manifestations culturelles.

Nous avons regroupé sous ce titre les traces intertextuelles que le texte va puiser dans certaines manifestations de la culture, traces autres que celles trouvées dans le récit, qu'il soit conte, mythe ou légende, elles appartiennent majoritairement à la culture orale. Par exemple, aux comptines: «[...] *grosse bedaine, plus de graines*, [...] (p.64) et «*Promenons-nous dans le bois pendant que le loup n'y est pas [...] Le loup y est-y?*» (p.128) ou aux dictons populaires: «[...] *tous les hommes sont des cochons*» (p.75), «[...] *un enfant qui dort dans la lumière de la lune risque un mauvais sort*» (p.106); ou à la chanson «*l'été trop court, l'hiver trop long*» (p.134).

Le texte citera aussi des jeux reliés à l'enfance: «*Jack in the box*» (p.97), «*Runchiprun*» (p.193), «*je joue à je brûle et je gèle*» (p.82).

Les nombreuses traces intertextuelles relevées dans le texte et qui émanent soit de l'écriture de l'autre, soit de l'auteure qui se cite elle-même ou bien encore qui parlent de certaines manifestations de la tradition orale font écho au récit et le poussent à s'autoreprésenter. Cette multiplication des effets spéculaires, soit dans la forme ou dans le sens ne fait qu'accentuer l'autonomie du texte.

L'ONOMASTIQUE ET L'ANTHROPONYMIE

Si le texte emprunte à d'autres textes certains traits et certains extraits, il arrive que les noms des lieux et des personnages interviennent aussi en tant que procédés autoreprésentatifs soit par la forme ou par le sens. Ainsi,

Griffin Creek, nom fictif du village où se joue le drame mis en scène par le roman, se traduit par «anse du griffon». Dans la mythologie grecque, les griffons sont des «oiseaux fabuleux à la tête d'aigle et au corps de lion ailé qui gardaient les trésors d'Apollon.⁸³». Les fous de Bassan et tous les oiseaux de mer qui crient lorsque Stevens tue les cousines Atkins ne se feraient-ils pas gardiens des «trésors» convoités par les hommes du village?

En plus de désigner une catégorie d'oiseaux de mer, les fous de Bassan, en donnant leur nom au titre du roman, lui infusent toute la symbolique du «fou», ce qui fait dire à Janet M. Paterson que «*tout se passe comme si le mot «fou» échappait au syntagme «les fous de Bassan», échappait également, au sens littéral de ce terme, pour exprimer le sens primordial du mot «fou»⁸⁴*». Le mot Bassan, se rapproche de Basan qui apparaît dans la Bible dans un psaume de David: «*Le Seigneur dit: Je les ramènerai de Basan. Je les ramènerai du fond de la mer. Afin que tu plonges ton pied dans la sang.*» (Psaume 68 verset 23.) En plus de l'analogie au niveau du signifiant, le sémantisme de ce texte parle des personnages du roman: Nora et Olivia, les victimes et Stevens Brown qui placé devant son crime, devra subir les horreurs de la guerre et plus encore, toute sa vie sa mémoire lui rappellera son geste.

83 *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1965, p.136.

84 Janet M. Paterson, *Anne Hébert. Architecture romanesque*, p.166.

Outre le fait que le prénom de **Perceval** évoque le personnage «d'un adolescent simple» du roman breton *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, il rappelle le nom donné au cheval, «la bête déchaînée» de la nouvelle *le Torrent*, d'Anne Hébert. Dans *les Fous de Bassan*, Perceval «perçoit» tout, visionnaire qui sait que c'est Stevens qui a commis le double meurtre.

Stevens est celui qui porte en son nom le «vent» fou et détraqué comme lui. Ce jeu d'écriture, au niveau de l'utilisation du code et du sens, se montre fort astucieux.

Olivia, nom de celle qui devient «*écume de mer* » (p.204), s'écrit *aphros* en grec, et rappelle Aphrodite, déesse de l'amour et de la beauté. Tout au long du récit la beauté d'Olivia transparaîtra. Olivia, c'est aussi l'*olive*, fruit qui enferme le germe de vie. Morte, Olivia souhaite retrouver le sens de son histoire, sa vie, et elle croit qu' «*il suffirait de réintégrer [son]nom comme coquille vide.*»(p.212). Olivia, dont les cheveux se mêlent aux algues et flottent sur l'eau, réitère l'image d'Ophélie (dont le nom original anglais Ophelia, de par sa consonance, ressemble aussi au sien).

Felicity, contrairement à la sorcière Félicité dans *les Enfants du sabbat*, est la femme mal-aimée par son mari cependant elle sera chérie par son fils Nicolas qui l'appelle «*ma mère, mon amour* » ainsi que par ses petits-enfants qui lui vouent un amour inconditionnel.

Quoique timides, ces procédés autoreprésentatifs sont aussi des traces intertextuelles qui ne peuvent être ignorées, car intégrées à des structures plus vastes, elles deviennent signifiantes.

3 L'ÉNONCIATION ET LE NARRATAIRE

Ce dernier élément d'analyse des procédés d'autoreprésentation du texte pose un problème: celui de la définition même du terme narrataire. Aussi, nous identifierons le narrataire selon le sens que lui reconnaît Janet M. Paterson; elle confirme que, de toute évidence, la participation du narrataire au processus d'autoreprésentation est indiscutable, car

dans la mesure où les lieux principaux du texte et de l'activité critique s'agglutinent autour de l'énonciation, de l'énoncé et de la réception, il est naturel qu'un texte qui parle de soi inscrive dans sa pratique l'activité de lecture. Ainsi, le narrataire, s'inscrira « dans le double du double de la réception du texte littéraire.⁸⁵ ».

Le roman *les Fous de Bassan*, en choisissant de faire parler des narrateurs écrivains différents qui nomment leurs discours par des mots tels que «livre» ou «lettres», (sauf Perceval et Olivia) manifeste un fort degré d'implication. Partout le «je» est présent (ce qui prouve en fait la présence d'un narrateur autodiégétique) sauf en certaines occasions, lorsque des personnages se distancient d'eux-mêmes comme Nicolas Jones et Olivia Atkins (du statut de narrateur autodiégétique, le narrateur devient momentanément hétérodiégétique).

Le «je» se pluralise parfois, mais le niveau d'implication demeure le même: «*Refaisons pour notre propre compte l'emploi du temps de tous et chacun, le soir du 31 août*» (p.161) ou encore «*Nous les gens de Griffin Creek, [...]*» (p.157). Le lecteur réel se sent alors concerné et davantage encore lorsqu'il est interpellé par personnage

⁸⁵ Janet M. Paterson, «L'autoreprésentation: formes et discours», p.186.

interposé. Ainsi, lorsque Stevens écrit à «Old Mic», le destinataire qui ne répond jamais. Le narrataire souhaitera se doubler à ce récepteur potentiel; lui aussi sent le besoin de se faire rassurer. «*Mais rassure-toi, old Mic, je rêve. Tu n'as pas à craindre l'invasion de ma famille.*»(p.85). Plus encore, Stevens insiste; il veut être entendu:«*L'important, old Mic, c'est que tu lises ma lettre jusqu'à la fin. Tu comprends. [...]je te parlerai sans cesse, je te dirai tout, je m'adresserai à toi comme si tu étais là, à côté de moi,[...]* ».(p.243)

L'inscription de cet autre dédoublement ajoute à l'autoreprésentation que se donne le roman puisque le narrataire imagine sa propre fiction, celle qu'il se fait du récit.

Si le roman *les Fous de Bassan* n'a pas répugné à puiser dans le référentiel afin de se représenter, comme nous l'avons constaté au chapitre précédent, il s'est par contre affranchi de cette contrainte et nous avons démontré dans le présent chapitre, qu'il possédait un pouvoir autoréférentiel fort puissant lui permettant de s'autoreprésenter. En produisant des ressemblances, en multipliant les associations et en répercutant les parallélismes, le texte selon Janet M. Paterson, parle de son autoreprésentation.

Des trois niveaux d'analyse (énonciation/narrateur,énoncé/narration et énonciation/narrataire) que nous avons observés, il se dégage une volonté très nette du texte de produire des structures fortes et signifiantes. Ainsi, que ce soit sur le plan diégétique à cause de la présence de narrateurs écrivains qui répètent en écho le même drame; ou bien par la puissance sémique émanant de la mise en abyme qui ne cesse de produire des effets spéculaires nombreux et efficaces; ou bien encore par la reduplication de certains syntagmes signifiants et leur dissémination dans le texte; ou

encore par la manifestation de métaphores obsédantes, nous ne pouvons que constater que la puissance autoréflexive du texte est remarquable.

La mise en relief, au niveau du code, de plusieurs sources intertextuelles se croisant dans le récit, ne rend que plus convaincante encore la force autoreprésentative dont se dote le texte.

La multiplication des jeux de miroirs réfléchissant le texte en tous sens inscrit le roman sur une trajectoire de modernité qui fait dire à Janet M. Paterson :

C'est en effet par le reflet du texte dans le texte et, ainsi, par une subversion partielle du paradigme référentiel que l'écriture hébertienne participe à une esthétique qu'on appelle aujourd'hui «post-moderne»⁸⁶

Cependant, le texte tend toujours vers sa vocation première de récit poétique et le présent chapitre a mis en relief par les nombreuses redondances qu'il affiche, que déjà, le texte parle de structures poétiques. Dépouillé des paramètres inhérents au genre romanesque soit la diégèse, la présence des personnages, le temps et l'espace, le roman *les Fous de Bassan*, par son langage même, dévoilerait alors toute sa portée et son sens poétique.

⁸⁶

Janet M. Paterson, *Anne Hébert. Architexture romanesque*, p.179.

CHAPITRE 4

PRÉSENCE POÉTIQUE

*Il y a bien des façons d'écrire et ce que nous savons
c'est que nous ne savons pas bien ce que nous écrivons.
Prose? Poésie? Les uns croient écrire en prose, ce sont
des poètes.*

Jean Lescure, *Un été avec Bachelard*

Au seuil de cette recherche, nous avons volontairement lu le roman *les Fous de Bassan*, comme l'aurait fait un éventuel lecteur de roman policier. Nous nous sommes placés dans la peau du découvreur pour ne voir dans ce texte que ce qu'il laisse d'abord percevoir de lui-même, c'est-à-dire une intrigue bien nouée dans les premières pages du récit et qui ne se dénouera que lorsque le livre sera fermé. Déjà cette manière de lire le texte avouait qu'il était aussi autre: par la voix de cinq narrateurs écrivains qui réitèrent le récit du même événement dans des lieux et des temps autres, le lecteur prend contact avec un langage qui n'est pas l'apanage des romans policiers. Un foisonnement d'images, de multiples sonorités choisies pour elles-mêmes, des phrases ou des syntagmes marqués par un rythme bien précis habitent le texte.

Le chapitre deux allait explorer d'autres pistes de lecture et il nous a permis de constater que l'intrigue policière dont parle la diégèse du roman, cède bientôt la place à une autre facture avouée que se donne aussi le texte: c'est-à-dire, une oeuvre de fiction dont le but premier «*est de représenter l'aventure arrivée à quelques êtres de papier, ces fantômes littéraires, nos ombres momentanées.*?¹». Nous avons aussi constaté que pour se représenter ce même texte affichait sa cohérence, et donnait l'illusion de sa vraisemblance en exhibant de nombreux effets de réel qui prenaient ancrage dans le référentiel.

Le chapitre trois a fait ressortir la puissance de réflexivité dont était pourvu le roman; tant au niveau de la diégèse qu'au niveau du code, l'énoncé parlait de sa «puissance imageante» (Bachelard) en laissant voir les multiples effets spéculaires qu'il enfermait sur le plan formel et sur le plan sémique.

Cependant, «*ce qui est visible ouvre nos yeux sur l'invisible*² » et le roman *les Fous de Bassan* affiche, lorsqu'on lui porte une attention plus particulière, une prose imprégnée de poésie qui peut en faire un récit poétique au même titre par exemple que *le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier ou *Nadja*. d'André Breton.

Jean-Yves Tadié, dans *le Récit poétique*, affirme que «*c'est bien d'abord au traitement du langage qu'un récit est poétique*³ »; c'est sous cet éclairage que nous examinerons maintenant la portée poétique du roman, plus particulièrement dans le chapitre intitulé «Olivia de la haute mer», poème-récit où «*le temps de la fiction poétique réduit en esclavage le temps historique, le fragmente et finalement le dissout*

1 Jean-Yves Tadié, *le Récit poétique*, Paris, p.179.

2 Jean Lescure, *Un été avec Bachelard*, Paris, Éditions Luneau Ascot, 1982, p.153.

3 Jean-Yves Tadié, *Op. cit.* , p. 179.

*et l'intègre*⁴ »; ce texte ne subit pas la contrainte de l'enchaînement logique des événements. Si le référentiel y est parfois décelable, il occupera très peu de place dans le récit d'Olivia. L'abondance des métaphores ainsi que la forte pénétration des traces intertextuelles des «paroles du même» (plus qu'ailleurs dans tout le roman nous retrouvons dans cette partie des extraits des poèmes d'Anne Hébert) infusent à ce texte une facture poétique précise.

Outre cette partie qui témoigne de la présence de la poésie dans le roman *les Fous de Bassan*, plusieurs pages contiennent également de nombreuses manifestations poétiques. En témoignent la structure rythmique de telle phrase: «*Les arbres se lamentent, se courbent et se redressent*⁵», «*Ni son. Ni souffle. Ni air respirable*⁶».ou encore la force évocatrice que dégagent certaines images:

*Par moments la nuée épaisse et blanche s'effiloche et
découvre le haut d'un mât qui semble filer tout seul
sur la mer, séparé de son bateau décapité, suspendu
dans l'air cotonneux.*⁷

À l'occasion, la présence poétique se révélera par la rencontre de sonorités qui produisent des effets voisins de l'allitération comme dans cet extrait où l'accumulation du son [gr] donne au texte un certain relief: «*Que le sable retourne au sable, que mes veines grises crèvent sur le sable gris de Griffin Creek.*⁸».

4 *Ibid.*, p.95.

5 Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p. 186.

6 *Ibid.*,p.191.

7 *Ibid.*,p.83.

8 *Ibid.*,p.236.

Nous avons longuement analysé, dans les chapitres précédents, les multiples parallélismes que laisse voir le roman tant au niveau de l'énoncé qu'au niveau de l'énonciation. L'ensemble du texte, dans sa structure, peut rappeler la forme du poème car la réitération des dires s'inscrit comme un refrain ou un leitmotiv et crée des miroirs qui ne cessent de réfléchir le même. Si le héros du récit poétique «*est à la fois le sujet d'une quête et le sujet d'une phrase; porteur d'un désir inassouvi*⁹» et si les personnages doivent s'effacer pour laisser «*à l'espace, au décor, [...] une place privilégiée*¹⁰» (pensons à l'importance donnée au vent et à la mer) alors *les Fous de Bassan* parlerait déjà de son appartenance au récit poétique.

Ainsi, cette section du roman intitulée «Olivia de la haute mer» où là «*tout le récit risque de basculer dans la pure écriture, dans la «poésie*¹¹» selon André Brochu, nous servira ici de texte cible, pour vérifier si, effectivement, le roman *les Fous de Bassan* est d'abord et avant tout un récit poétique selon la définition qu'en donne Jean-Yves Tadié.

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets [...] [mais il] conserve la fiction d'un roman: des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais en même temps, des procédés de narration renvoient au poème [...] Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de

9 Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p.46.

10 *Ibid.*, p.8

11 André Brochu, *Livres et auteurs québécois 1982*, Québec. PUL, 1983, p.56.

*contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des
assonnances, des allitérations, des rimes[...]*¹²

Comme en un poème...

*L'objet propre de la poésie est ce qui n'a pas un seul
nom; ce qui en soi provoque et demande plus d'une
expression. Ce qui suscite pour son unité devant être
exprimée en une pluralité d'expressions.*

Paul Valéry, *Cahiers. II*

L'écriture poétique se caractérise par la densité sonore du champ lexical qu'elle choisit et par la puissance imageante des métaphores qu'elle renferme. Aussi pourrions-nous, dans un premier temps, relever, dans «Olivia de la haute mer», tous les tropes ou tous les autres procédés littéraires inhérents à la structure du langage poétique et, dans un deuxième temps, expliquer leur raison d'être et la force de leur poéticité. Mais nous n'aurions alors que juxtaposé des syntagmes ou des paradigmes, lesquels, dépouillés de leur contexte, perdent leur connotation. Mieux vaut explorer les strates du texte, interroger la prose avouée afin que la poésie révèle sa présence et son infiltration dans l'oeuvre totale.

C'est donc autour d'un même noyau sémique que nous pourrions découvrir la poéticité des dires d'Olivia Atkins.

¹² Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p. 8.

Comme avec un poème qui déroule lentement les volutes du thème qu'il renferme, reprenant sans cesse la même idée sous les formes multiples du dire ou du silence parlant (les blancs), il nous faut, avec «Olivia de la haute mer » reconstituer le système thématique qui sous-tend le discours d'outre-tombe d'Olivia afin que notre lecture soit non seulement horizontale mais aussi verticale, qu'elle pénètre les strates du discours pour que la présence poétique du texte soit mise en relief.

L'incipit de ce chapitre parle de mort: «*Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds* ¹³»; et l'explicit réitérera la même idée:« *Mon Dieu vais-je mourir à nouveau ?* ¹⁴ ». Olivia se remémorera sa petite enfance, elle ressuscitera des souvenirs de sa mère tout en rappelant au lecteur qu'«*ayant acquis le droit d'habiter le plus creux de l'océan [...]* ¹⁵ elle se confond désormais avec la mer. Aussi croyons-nous que le parallélisme phonosémantique reliant les mots mer-mère-mort et mémoire ouvre une piste qu'il faut explorer.

L'homologie de forme et de sens des mots mer et mère, greffée au motif de la mort, focalise toute la portée poétique de cette légende. Ainsi, en explorant la thématique de la mort "maternisée " et valorisée et ce, à la lumière des écrits de Gilbert Durand et de Gaston Bachelard, nous obligerons le texte à parler de la poésie qu'il enferme.

¹³ Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p.199.

¹⁴ *Ibid.*, p.224.

¹⁵ *Ibid.*, p.225.

Souvenirs de la mer-mémoire

Le récit d'Olivia semble être venu jusqu'à nous sur les ailes du vent. Récit onirique, il stimule l'imaginaire en ce sens que ce chapitre échappe au réel; il n'est pas soumis aux contraintes du temps (il est sans date) et il se soustrait aux servitudes structurelles qui dictaient aux autres textes du roman, des paramètres rigoureux; car eux se devaient de répondre aux lois du genre. Ainsi, un livre, une lettre ou un journal intime doivent hiérarchiser les dates ainsi que l'apparition dans l'ordre des événements relatés. Dans «Olivia de la haute mer» la mémoire peut se permettre toutes les fantaisies. Elle peut reconstituer les faits:

*O ma mémoire, refais vite ce coeur liquide comme
une eau verte, retrouve sa place exacte entre mes
côtes, refais cette hanche blanche., pose des fleurs
violette dans mes orbites creuses, laisse-moi
paraître sur la mer [...]*¹⁶

Olivia, mer et mémoire, remontera le temps bien au-delà de cette visite chez Maureen, de cette soirée du 31 août 1936 :

*Ma mémoire ressemble à ces longues guirlandes
d'algues qui continuent à croître à la surface de la
mer, après qu'on les a tranchées*¹⁷

Cette mémoire s'enroulera sur elle-même, elle feuillettera l'album des souvenirs d'enfance et de cette jeunesse encore présente. Comme balises lumineuses, comme bouées sonores sur la mer agitée, ces souvenirs ressusciteront les émotions profondes

¹⁶ Ibid., p. 214.

¹⁷ Ibid., p. 200.

qui conduiront Olivia vers la vérité pressentie: «*Ah ça! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure, je ne suis plus au monde*¹⁸».

La mort d'Olivia, associée à la symbolique du retour à la mer (et à la mère), vient inverser l'image sordide de la mort, car Olivia est rendue à la mer pour être «ré-enfantée». Elle sera larme de sel. «*Mes os sont dissous dans la mer pareils au sel*¹⁹». Olivia et la mer ne font désormais qu'un.

Tout le récit se polarise autour du symbolisme relié à la mère. «Olivia de la haute mer» nous parle de la maternité biologique, celle de la chair et du sang, mais aussi de maternités psychiques, cosmiques et telluriques. Ces diverses aptitudes à donner la vie pourraient se rassembler sous un concept plus englobant que l'on nommerait, par analogie avec les mots négritude ou québécoisité, "maternitude", expression dont le sens indiquerait une façon de voir et de penser reliée à la mère.

Et le texte ne fait que dévoiler cette intimité; il parlera de l'osmose Olivia-mer, mais aussi de l'osmose Olivia-mère, en laissant voir tous les archétypes du giron qui se rattachent au schème du blottissement, lequel se greffe à une plus vaste structure: le grand schème de la maternitude qui aime la poésie du texte.

Le retour à la mer-mère

La symbolique du giron se concentre dans les espaces clos: «*le petit salon fermé*», «*le jardin du pasteur*», «*les pièces fermées*», «*la maison de bois*», «*le petit*

18 *Ibid.*, p.200. Déjà en italique dans le texte.

19 *Ibid.*,

salon», «*nos bouches*», «*les noeuds de bois*», lesquels seraient des isomorphismes du ventre maternel où, de toute évidence, l'intimité règne. Cependant, les symboles les plus riches et les plus révélateurs du schème du blottissement se concentrent dans l'homophonie des vocables mer et mère.

Toutes deux, la mère et la mer, ont enfanté. Il y eut la maternité biologique de la mère d'Olivia et la maternité chimique de la mer qui en dissolvant les os d'Olivia a enfanté un élément de vie, le sel:

*Légère comme une bulle, écume de mer salée, plus
rapide que la pensée, plus agile que le songe, je
quitte la grève de mon enfance et les mémoires
obscurcs de ma vie ancienne.*²⁰

À son tour Olivia portera sa mère, maternité inversée de fille-mère.

*Je prendrai ma mère avec moi et je l'emmènerai très
loin. Au fond des océans peut-être, là où il y a des
palais de coquillages, des fleurs étranges, des
poissons multicolores, des rues où l'on respire l'eau
calmement comme l'air.*²¹

Toutes deux habitent la même coquille, lieu rêvé de l'intimité rappelant l'utérus car «*L'iconographie si tenace de la naissance de Vénus fait toujours du coquillage un utérus marin.*²²» selon Gilbert Durand:.

L'amour filial et sensuel qui unissait Olivia à sa mère sur terre préparait l'osmose marine:

20 *Ibid.*, p.204.

21 *Ibid.*, p.208.

22 Gilbert Durand, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Bordas, 1969, p.289.

*J'aime embrasser ma mère dans le cou, goûter sa
peau blanche et son odeur de pomme verte. [...] Ma
mère laisse tomber son tricot sur le sable, me prend
dans ses bras et me console doucement.*²³

La mère morte n'abandonnera pas Olivia; elle se joindra à la voix des «femmes
patientes [...] désirantes et désirées dans le vent amer²⁴», «les grandes femmes
crayeuses couchées dans le petit cimetière de Griffin Creek, [...]»²⁵. Cette mère,
reprenant en écho la voix des ancêtres, met en garde l'enfant-femme sentant bien le
désir naissant. Olivia doit être prévenue de la présence du loup:

*Ma mère, [...] me dit de me méfier de Stevens [...]
Mes mère et grand-mères me recommandent tout bas
de ne pas lever les yeux vers lui*²⁶.

Ces grands-mères se confondent avec les grandes marées souvent nommées
«grands-mers» dans le langage populaire.

Olivia s'appropriera ces mères, ce sont ses mères, comme d'ailleurs elle fera
siennes les mers fluides: «Mes grand-mères d'équinoxe, mes hautes mers, mes basses
mers, mes embellies et mes bonaces, mes mers d'étiage et de sel²⁷». Il y a donc
mariage des mères-mers. Les unes se confondant avec les autres, et les unes
engendrant les autres; toutes deux enfermant dans leur giron le germe de la création.

²³ Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p. 207.

²⁴ *Ibid.*, p.215.

²⁵ *Ibid.*, p.217.

²⁶ *Ibid*

²⁷ *Ibid.*, p. 218.

Maternité biologique certes , mais aussi maternité de la mer«*Les eaux précèdent toute création [...] les eaux seraient les mères du monde [...]* ²⁸».

Ainsi, les archétypes du giron et de l'intimité dont parle Gilbert Durand renvoient directement au schème de la maternité. La féminité de l'eau et son pouvoir d'enfanter engendrent un univers symbolique qui constelle par tout le texte.

La mer euphémise la mort

La mort dans les eaux [...] sera la plus maternelle des morts.

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*.

La mémoire marine d'Olivia est habitée par un champ symbolique qui la ramène inéluctablement vers les motifs de la mère et de la mer, dont Jung d'ailleurs (rapporte Durand), souligne «*la parenté latine mater et materia* ²⁹». De plus, comme le rappelle encore Gilbert Durand, «*La mer, [...] c'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur* ³⁰» donc aux temps utérins. Cette symbolique, rappelle le ventre maternel auquel se rattachent les symboles du creux et de la nuit. C'est ainsi qu'Olivia perçoit la mer:«*[...] je regarde l'étendue de l'eau, à perte de vue, se gonfler, se distendre comme le ventre d'une femme sous la poussée de son fruit*³¹».

²⁸ Gilbert Durand, *Op. cit.*, p.261.

²⁹ *Ibid.*, p. 258.

³⁰ *Ibid.*, p. 256.

³¹ Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p204.

Olivia, dans son « *éternité d'anémone de mer* ³² », habite les profondeurs de la mer : « [...] *le plus creux de l'océan, son obscurité absolue...* ³³ ». Avec « *ses mère et grands-mères [...] Gouttes de pluie à la surface des eaux, elles s'enfoncent dans la profondeur noire des océans...* ³⁴ ». Cette descente dans les abysses de la mer ne porte pas ici « *la valorisation négative du noir qui signifie péché, angoisse, révolte et jugement* ³⁵ », comme nous serions portés à le croire. Le noir profond de l'océan symboliserait plutôt, les eaux amniotiques dans lesquelles, en toute sécurité (inconsciente), se développe le fœtus. Lieu privilégié, éden marin toujours recherché. « *Au fond des océans [...] nous [Olivia et sa mère] vivrons ensemble sans bruit et sans effort* ³⁶ ». La mer se fera protectrice de toutes ces femmes « *repasseuses, laveuses, cuisinières, épouses, grossissantes, enfantantes, mères des vivants et des morts...* ³⁷ ». Olivia, violée et tuée, trouve la paix dans son cimetière marin où « *ni lune ni soleil ne peuvent plus [l']atteindre* ³⁸ ».

La mort maternisée

«...et, comme aux temps anciens,
tu pourrais dormir dans la mer».

Paul Eluard, *Les nécessités de la vie*.

³² Ibid., p.218.

³³ Ibid., p.225.

³⁴ Ibid., p. 220.

³⁵ Gilbert Durand, *Op.cit.*, p.9.

³⁶ Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p.208.

³⁷ Ibid., p. 215.

³⁸ Ibid., p. 225.

L'intrigue tissée par le roman nous apprend qu'Olivia et Nora Atkins furent tuées et que leurs corps furent jetés à la mer. « *Les filles qui dorment au fond, la tête dans le sable, [...] subissent le tohu-bohu des lames et des courants* ³⁹ ». Stevens Brown dit les avoir étranglées l'une après l'autre:

Nora: « *Mes deux mains sur son cou [...] Simple pression des doigts. Elle s'écroule sur les genoux comme un boeuf que l'on assomme.* ⁴⁰

Olivia: « *Le cri sous mes doigts dans sa gorge [...] La source du cri s'amenuise en un petit filet. Très vite Olivia rejoint Nora à mes pieds, [...]* ⁴¹

Nora et Olivia ne sont peut-être pas mortes sur le coup, il se pourrait qu'elles se fussent évanouies. Le doute persiste, et Olivia dira: « *Il y a certainement quelqu'un qui [...] M'a jetée toute vive dans l'épaisseur calme, lunaire de la baie profonde entre cap Sec et cap Sauvagine* ⁴² ». Cette assertion légitimerait l'hypothèse qu'elles seraient mortes par noyade. Et l'eau, selon Bachelard, serait « *superlativement mortuaire* ⁴³ »; Gilbert Durand entérine les dires du philosophe en ajoutant que « *l'eau devient même une directe invitation à mourir, de symphalique qu'elle était elle "s'ophélise"* ⁴⁴ ». Dans la profondeur de l'eau se retrouve alors, la symbolique de la mort euphémisée.

³⁹ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 245.

⁴¹ *Ibid.*, p. 248.

⁴² *Ibid.*, p. 207.

⁴³ Cité par Gilbert Durand, *les Structures* [...], p.104.

⁴⁴ *Ibid.*

Et comment ne pas voir l'image d'Ophélie dans celle d'Olivia ? L'analogie phonique entre les deux prénoms Olivia et Ophelia est immédiatement audible. Tant dans la graphie que dans la sonorité, ces mots débutent par le même graphème et par le même phonème. Il en est ainsi pour la finale des noms. Ces deux personnages féminins ont aussi en commun, la jeunesse, la beauté et la même mort par l'eau, ce qui ajoute au parallélisme évoqué plus haut.

De plus, certains extraits du texte incitent le lecteur à voir en Olivia une autre Ophélie : «*Ma mémoire ressemble à ces longues guirlandes d'algues qui continuent à croître, à la surface de la mer, après qu'on les a tranchées.*⁴⁵»; en témoigne aussi cette autre métaphore: «*Tandis que le courant me traîne par les cheveux vers le large*⁴⁶».

Dans *la Femme à la fenêtre*⁴⁷, Maurice Émond cite Richard Giguère qui a remarqué chez Anne Hébert l'importance qu'elle attache à vouloir présenter une Ophélie qui ne meurt jamais:

*Dans tous ces textes où il est question du mythe d'Ophélie, cette dernière n'est jamais morte [...] Le fait étonnant est donc qu'Ophélie est vivante sous l'eau [...] C'est sans doute ce qui amène [la poétesse] à considérer le séjour sous l'eau comme un sommeil : non pas comme une mort, mais une attente [...]*⁴⁸.

45 Ibid., p.200.

46 Ibid., p.224.

47 Maurice Émond, *la Femme à la fenêtre*, Québec, PUL, 1984, p.177.

48 Ibid., p. 175.

Et, comme le souligne Maurice Émond, ce constat se faisait déjà à la lecture du poème «Nuit»:

*La nuit/
Le silence de la nuit/
m'entoure/
Comme de grands courants sous- marins./*

*Je repose au fond de l'eau muette et glauque./
J'entends mon coeur!⁴⁹*

En effet, Olivia ne meurt pas tout à fait, car «*Étant désormais hors du temps⁵⁰*», sa mémoire retient la vie. «*Transparente et fluide comme un souffle d'eau, sans chair ni âme, réduite au seul désir, [elle] visite Griffin Creek, jour après jour, nuit après nuit⁵¹*». Elle est l'*anima*, la mémoire collective de tous ceux qui ne sont plus là, qui ont fui et abandonné le village.

Bien qu'il y ait plusieurs recoupements à voir entre Olivia et Ophelia, Olivia ne "s'ophélise" pas au sens où l'entend Gilbert Durand puisque les eaux ne sont pour elle, ni menaçantes, ni sombres. Au contraire, la rêverie de l'eau parle de sécurité, de protection, d'enveloppement et de maternité. La descente au coeur de l'océan profond porte donc en elle toute la symbolique du retour à la mère; Olivia, «*écume sur la mer*», «*anémone de mer*», «*larme de sel*», participe à la symbiose mère-mer.

49 *Ibid.*, p.177.

50 Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p.223.

51 *Ibid.*, p.199.

Ainsi, les archétypes du schème du blottissement et du schème de la descente dont parle Gilbert Durand, nous ramènent constamment vers le concept de maternité, lequel appartiendrait, si on devait le situer dans la typologie de l'auteur, au Régime Nocturne de l'image. Olivia exprime donc l'antithèse du temps dévastateur. Toute la symbolique de «Olivia de la haute mer» tend donc à faire la synthèse de Kronos, d'Éros et de Thanatos. La mort maternisée revalorise la mort sordide et la noirceur de l'océan devient giron, utérus marin.

À propos du récit poétique, Jean-Yves Tadié affirme qu'en plus de reprendre en prose les moyens du poème, ce genre littéraire «*définit un univers privilégié, un paradis perdu et retrouvé* ⁵²». Sous la forme d'une légende, «Olivia de la haute mer» propose un ton et un langage bien spécifiques. Récit maritime, le texte témoigne de l'imprégnation de l'eau tant dans la thématique que dans la symbolique qui y est cachée. La présence de l'eau se révélera même dans le grain du texte; notons l'homonymie par exemple qui rattache le phonème [o] dans Olivia, au mot «os» dans les syntagmes suivants: «*mon poids de chair et d'os* ⁵³», «*mille poissons aveugles ont rongé mes os* ⁵⁴»; plus pertinent encore, ce passage qui précède de quelques lignes le récit d'Olivia : «*Nul n'a le pouvoir d'appeler les morts et de les faire surgir de leurs os* ⁵⁵». Dans l'oeuvre totale, les eaux s'insèrent dans le mot «oiseaux» et à regarder hors du texte, même le toponyme du lieu de naissance de l'auteure parle aussi de l'eau et des os: Sainte- Catherine-de Fossambault.

52 Jean-Yves Tadié, *le Récit poétique*, p. 197.

53 Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, p225.

54 *Ibid.*, p. 207.

55 *Ibid.*, p. 194.

Nous avons choisi d'analyser la poéticité de «Olivia de la haute mer» à travers la thématique de la maternité qui sous-tend le récit. Les nombreuses manifestations métaphoriques des motifs mère et mer ont laissé voir la puissance poétique du texte. La rêverie de l'eau maternelle est l'axe de convergence autour duquel se greffent toutes les images qui portent en elles une constellation de sens de la maternité. Ainsi, nous voulions pénétrer dans la verticalité du texte afin de "palper" la poésie de ce récit. Le choix d'un autre pôle thématique tel l'air, par exemple aurait, avec autant d'éloquence rendu compte de la force "imageante" du texte. La richesse poétique d'«Olivia de la haute mer» réside dans la pluralité des significations que donne à lire cette légende.

À la question posée au début de ce chapitre, à savoir si nous pouvions lire *les Fous de Bassan* comme un récit poétique, nous sommes en mesure d'affirmer que le récit d'Olivia porte en lui un degré très élevé de poéticité; mais qu'en est-il du reste de l'oeuvre?

Il serait facile de trouver dans chacune des pages du roman des manifestations de la poésie. Le texte renferme des lieux-dits poétiques où l'évidence est probante. Nous pensons entre autres au livre de Nora dont les premières lignes présentent une prose poétique dont la densité des images attire l'attention du lecteur.

*J'ai eu quinze ans hier, le 14 juillet. Je suis une fille
de l'été, pleine de lueurs vives, de la tête aux pieds.
Mon visage, mes bras, mes jambes, mon ventre
avec sa fourrure rousse, mes aisselles rousses, mon
odeur rousse, mes cheveux auburn, le coeur de mes
os, la voix de mon silence, j'habite le soleil comme
une seconde peau*⁵⁶.

⁵⁶ Ibid., p.111.

Et cet autre extrait du «Livre de Nicolas Jones» dans lequel il parle de sa mère, renferme aussi des manifestations poétiques telles que certaines redondances acoustiques⁵⁷ ainsi qu'une correspondance évidente avec le poème «Cage d'oiseau» de Saint-Denys Garneau.

*Elle m'embrasse pour la première fois. Son visage
salé comme l'embrun. Une larme sur sa joue. Le
long cou de ma mère. Son col baleiné. Son corsage
noir piqué d'épingles où je n'ose appuyer ma tête
d'enfant. La chaleur de sa vie là-dessous qui bat,
qui bat comme un oiseau captif. Si je parvenais à
ouvrir la cage ?*⁵⁸

Les limites de notre étude ne nous permettent pas d'explorer davantage le roman *les Fous de Bassan*. Cependant, nous pouvons affirmer que la haute densité poétique que l'on retrouve dans un chapitre du roman se répand dans la totalité de l'oeuvre car,

*Étudier un élément du récit, c'est photographier le
détail du tableau, un chapitre d'Autun, c'est le péché
de Swann et d'Odette, qui n'écoutent plus la sonate
de Vinteuil, mais sa "petite phrase", «Une forme est
une force [...]»*⁵⁹

Jean-Yves Tadié ajoute encore à ce propos que «chaque détail désire le tout, et comble et réveille ce désir»⁶⁰

⁵⁷ C'est nous qui soulignons.

⁵⁸ *Ibid.*, p.25.

⁵⁹ Jean-Yves Tadié, *Op. cit.*, p.117.

⁶⁰ *Idem*

Dans sa capacité de parler de lui-même, le texte laisse transparaître sa puissance poétique et toute la force d'évocation contenue dans le roman ne demande qu'à être interpellée.

CONCLUSION

La problématique posée tout au début de notre étude se définissait ainsi: il s'agissait d'abord de découvrir les effets spéculaires que semblait afficher le roman *les Fous de Bassan* d'Anne Hébert et, par la suite, il nous fallait démontrer quel objectif le texte poursuivait en multipliant ce processus de réflexivité.

Pour ce faire, notre recherche a privilégié la forme et la texture du roman d'Anne Hébert, et plus précisément encore, la structure du texte littéraire.. Nous avons alors interrogé à l'occasion les théories de Lucien Dällenbach, de Jean Ricardou et de Michaël Riffaterre mais, principalement, les travaux de Janet M. Paterson qui a mis en lumière la pluralité de l'écriture d'Anne Hébert dans son oeuvre romanesque .Bien que notre parcours analytique fût davantage orienté du côté de l'analyse structurale, nous nous sommes permis quelques incursions du côté de l'analyse symbolique en interpellant des théoriciens tels que Gaston Bachelard et Gilbert Durand qui sont venus corroborer le sens poétique du roman.

Dans sa structure la plus évidente, le roman *les Fous de Bassan* pourrait être lu (en ne considérant que la diégèse) comme un roman policier: un double crime est commis, on fait enquête et l'on identifie un meurtrier. Déjà les miroirs parlent puisqu'il y a redondance des dires des témoins interrogés. Voilà ce qu'a tenté de démontrer le premier chapitre de notre étude.

Plus loquace encore, le deuxième chapitre de notre analyse montre, par l'analyse exhaustive de l'incipit, que le texte prend ancrage dans la réalité et qu'il affiche une cohérence produisant l'effet de réel qui laisse croire en sa vraisemblance c'est-à-dire

à la dénomination du monde descriptible. Ainsi, le texte se représente en se reflétant dans un hors texte référentiel.

Si nous nous accordons à dire qu'il n'est pas de signifié sans signifiant, nous croyons aussi que le signifiant renvoie et informe sur le signifié. C'est donc la forme ici qui a donné la parole au sens. Et le sens de ce dernier texte d'Anne Hébert fut désigné par l'auteure elle-même lorsqu'elle dit: «*Il s'agit d'un roman sur le désir, vraiment sur le désir*¹». Nous l'avons souligné à maints endroits tout au long de notre troisième chapitre, le roman ne cesse de parler du désir. Désir sexuel et érotique certes, mais surtout, désir de dire, de prendre la parole tant du côté de l'énonciation que de celui de l'énoncé. Nous avons démontré que le texte ne cesse de répondre au texte par la multiplication des miroirs désirants qui y sont encodés.

La présence, au coeur même du récit, de la mise en abyme textuelle d'un conte réitérant le désir du personnage de Nora Atkins, a fortement agi sur le désir du texte de s'autoreprésenter, c'est-à-dire d'être en quelque sorte son propre sujet. C'est là, croyons-nous, l'une des forces les plus spectaculaires du roman. Les miroirs textuels au niveau de la diégèse (la reduplication et la dissémination des métaphores obsédantes du désir ainsi que la multiplication des motifs de couleur) et au niveau du code (les nombreuses traces intertextuelles) ont révélé qu'en plus de dialoguer avec lui-même, le texte prolonge son discours également avec l'oeuvre poétique du même (Anne Hébert) et avec l'écriture des autres, (les saintes Écritures, les écrits épigraphiques).

Les effets spéculaires découverts dans *les Fous de Bassan* ont fait parler avec éloquence la polysémie de l'écriture d'Anne Hébert. Prose, prose poétique et poésie s'entrecroisent au fil du récit. *Mystère de la parole*, mystère de l'écriture qui réitère

1 Propos recueillis par Brigitte Morrisette dans *Châtelaine*, février 1983, p.52.

dans ses formes le désir toujours vif et présent du dire.

Cette étude de la forme du roman *les Fous de Bassan* en tant que signifiant littéraire montre bien qu'Anne Hébert «participe à une esthétique qu'on appelle aujourd'hui postmoderne²» car il y a dans cette oeuvre «quelque chose qui ne peut pas être vu ³ » selon ce qu'entend Jean-François Lyotard lorsqu'il parle du «postmoderne». Il serait alors fascinant de relire l'oeuvre poétique de l'écrivaine sous l'angle de l'autoreprésentation afin de vérifier si le langage poétique s'inscrit aussi en tant qu'écriture postmoderne.

2 Janet M. Paterson, *Anne Hébert. Architexture romanesque*. p. 179.

3 *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

1- OEUVRE ÉTUDIÉE

HÉBERT, Anne, *Les Fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 258 p.

2- AUTRES TEXTES CITÉS D'ANNE HÉBERT

POÈMES

____, *Les Songes en équilibre; poèmes*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942, 160 p.

____, *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, 112 p.

NOUVELLES ET ROMANS

____, *Le Torrent*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1976, 174 p.

____, *Kamouraska*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 256 p.

____, *Les Enfants du sabbat*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», n°117, 1983, 187 p.

____, *Héloïse*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 128 p.

3- ÉTUDES SUR L'OEUVRE D'ANNE HÉBERT

LIVRES

BOUCHARD, Denis, *Une lecture d'Anne Hébert: la recherche d'une mythologie*, Montréal, HMH, coll. «Littérature», n°34, 1977, 242 p.

ÉMOND, Maurice, *La Femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans les Chambres de bois, Kamouraska et les Enfants du sabbat*, Québec, PUL, 1984, 391 p.

HARVEY, Robert, *Kamouraska d'Anne Hébert, une écriture de la passion* suivi de *Pour un nouveau Torrent*, Montréal, HMH, 1982, 211p.

LACÔTE, René, *Anne Hébert*, Paris, Éditions Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», n°.189, 1969, 192 p.

LEMIEUX, Pierre-Hervé, *Entre songe et parole*, Ottawa, Éditions de l'université d'Ottawa, 1978, 249 p.

MAJOR, Jean-Louis, *Anne Hébert et le miracle de la parole*, Montréal, PUM, coll.«Lignes québécoises», 1976, 116 p.

PAGÉ, Pierre, *Anne Hébert*, Montréal, Éditions Fidès, coll. «Écrivains canadiens d'aujourd'hui», 1965, 189 p.

PATERSON, Janet M., *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.

ROY, Lucille, *Entre la lumière et l'ombre; l'univers poétique d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984, 204 p.

THÉRIAULT, Serge A., *la Quête d'équilibre dans l'oeuvre romanesque d'Anne Hébert*, Hull, Éditions Asticou, coll. «Centre d'études universitaires dans l'ouest québécois», 1980, 223 p.

ARTICLES

ALLARD, Jacques, « *Les enfants du sabbat* d'Anne Hébert », dans *Voix et images*, vol. 1, n° 3, 1975, pp. 285-286.

BISHOP, Neil Breton, « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *les Fous de Bassan* d'Anne Hébert » dans *Voix et images*, Vol. 1X, n°. 2, 1984, pp.113 à 129.

BROCHU, André, « *les Fous de Bassan*, d'Anne Hébert », dans *Livres et auteurs québécois 1982*, Québec, PUL, 1983, 396 p.

CHARETTE Christiane, « L'imaginaire dans *les Fous de Bassan* », dans *Critère*, n°. 36, aut. 1983, pp.167 à 182.

ÉMOND, Maurice, « Un nouveau roman d'Anne Hébert », dans *Québec français*, n°. 48, déc. 1982, p.13.

FRANCOLI, Yvette, « Griffin Creek: refuge des fous de Bassan et des bessons fous », dans *Études littéraires*, vol. 17- n°. 1, avril 1984, pp. 131-142.

JACQUES, Henri-Paul, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », dans *Voix et images*, vol. VII, no. 3, printemps 1982, pp. 449-458.

MORISSETTE, Brigitte, « Lointaine et proche Anne Hébert », dans *Châtelaine*, février 1983 pp.47-54.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, « Anne Hébert. L'attrait du double », *Le Devoir*, 11 déc. 1982, p.32.

PATERSON, Janet M., « L'envolée de l'écriture: *les Fous de Bassan* d'Anne Hébert », dans *Voix et images*, vol. 1X, n°. 3, printemps 1984, pp. 143-151.

POULIN, Gabrielle, « L'écriture enchantée », dans *Lettres québécoises*, n°.28, 1982-1983, pp.15-18.

ROBITAILLE, Louis-Bernard, « Anne Hébert is alive and well and living in Paris », *Châtelaine*, déc. 1986, pp.29-34.

ROYER, Jean, « Anne Hébert. La passion est un risque mais c'est un risque indispensable », dans *Le Devoir*, 11 déc. 1982, p.40.

SIROIS, Antoine, «Bible, mythes et *Fous de Bassan*», Association canadienne de littérature comparée, Les Sociétés savantes, Vancouver, juin 1983.

Le Service canadien de la faune, *la Faune de l'arrière-pays. Le fou de Bassan*, Ottawa, 1973, 4 p.

SMITH, Donald, «Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire», dans *Lettres québécoises*, Hiver 80-81, pp. 65 à 73.

URBAS, Jeannette, «Reflet et révélation. La technique du miroir dans le roman canadien-français moderne», dans *Revue de l'Université d'Ottawa*, n°. 43, 1973, pp. 573-586.

4- THÉORIE ET CRITIQUE

LIVRES

ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Le livre de poche», n°.1114, 1963, 236 p.

ANGENOT, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, 224p.

BACHELARD, Gaston, *la Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», n°. 73, 1969, 192 p.

_____, *l'Eau et les Rêves; essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1971 268 p.,

_____, *l'Air et les Songes; essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1972, 310 p.

BELLEAU, André, *le Romancier fictif, essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1980, 279 p.

BROOKNER, Anita, *Regardez-moi*, Paris, Éditions La Découverte, 1986, 225 p.

CALVINO, Italo, *Si par une nuit d'hiver, un voyageur...*, Paris, Seuil, coll. «Points», no. R 81, 1981, 279 p.

CASALIS, Didier et alii, *Histoire des États-Unis*, Paris, Éditions Larousse, coll. «Encyclopoeche» n°. 8, 1976, 255p.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles; mythes, rêves, coutumes, gestes, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, 1060 p.

COHEN, Jean, *le Haut Langage; théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979, 290 p.

DALLENBACH, Lucien, *le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1977, 247 p.

DERRIDA, Jacques, *la Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 406 p.

Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. Des origines à 1900, tome 1, Montréal, Éditions Fides, 1981, 918 p.

DURAND, Gilbert, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures», 1969, 552 p.

Éluard, Paul, *Poésies 1913-1926*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Poésie», 1971, 219 p.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, 454 p.

_____, *le Grand Code*, Paris Éditions du Seuil, 1984, 334 p.

GRIMM, J. et W., *Contes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio», 1976, n°.840, 408 p.

IRIGARAY, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 325 p.

NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire: le roman policier. Une littérature problème*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. «Médiations», n°.124, 1975, 256 p.

La Sainte Bible, Paris, Éditions du Cerf, 1955, 1670 p.

LESCURE, Jean, *Un été avec Bachelard*, Paris, Éditions Luneau Ascot, 1983, 278p.

LEVESQUE, René, *Attendez que je me rappelle...*, Éditions Québec/Amérique, 1986, 525 p.

OUELLETTE, Fernand, *Lucie ou un midi en novembre*, Montréal, Boréal/Express, 1985, 228 p.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 206 p.

_____, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 264 p.

RIFFATERRE, Michael, *la Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 284 p.

SCHMIDT, Joel, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse, 1983, 320 p.

SUPERVIELLE, Jules, *l'Enfant de la haute mer*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, 169 p.

TADIÉ, Jean-Yves, *le Récit poétique*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1980, 206 p.

TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique . Un roman d'apprentissage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique», 1984, 195p.

_____, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 252 p.

VALÉRY, Paul, *Cahiers*, vol. 2, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibl. de la Pléiade», 1973, 1757 p.

ARTICLES

ANGENOT, Marc, «L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», dans *Revue des sciences humaines*, n°. 189, 1983, pp.120-133.1

BARTHES, Roland, «L'effet de réel», dans *Communications*, n°. 11, 1968, pp. 84-89.

BEATENS, Jan, «Le verrou (Proust, Roussel, Ricardou)», dans *Protée. La lisibilité.*, vol. 14, nos. 1-2, printemps-été 1986 pp. 62-76.

BOURQUE, Ghislain, «Présentation» dans *Protée. La lisibilité.*, vol. 14, nos. 1-2, printemps-été 1986 pp 3-4.

DÄLLENBACH, Lucien, «Intertexte et autotexte», dans *Poétique* n°. 27, 1976, pp. 282-296.

DUCHET, Claude, «Pour une socio-critique ou variations sur un incipit», dans *Littérature*, n°. 1, 1971, pp.5-14.

HAMON, Philippe, «Le discours contraint» dans *Poétique*, n°. 16, 1973, pp. 411-445.

HUTCHEON, Linda, «Modes et formes du narcissisme littéraire», dans *Poétique*, n°. 29, 1977, pp.90-106.

JEAN, Raymond, «Ouvertures, phrases-seuils», dans *Critique*, n°.27, 1971, pp.421-431.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le texte littéraire: non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle?», dans *Texte*, n°.1, 1982, pp.27-46.

KRISTEVA, Julia, «La productivité dite texte», *Communications*, n°. 11, 1968, pp.59-83

LAVIS, Georges, «Le texte littéraire, le référent, le réel, le vrai», dans *Cahiers d'analyse textuelle*, n°. 13, 1971, pp.7-22.

LECLAIRE, Serge, «Le réel dans le texte», dans *Littérature*, n°. 3, 1971, pp.30-32.

PATERSON, Janet M., «L'autoreprésentation: formes et discours», dans *Texte*, n°.1, 1982, pp.177-194.

RICARDOU, Jean, «Nouveau roman. Tel Quel» *Poétique*, n°.4, déc. 1970

_____, «La population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d'un texte d'Alain Robbe-Grillet», dans *Poétique*, n°. 22, 1975, pp. 196-226.

RIFFATERRE, Michaël, «La trace de l'intertexte», dans *la Pensée*, Paris, n°. 215, oct. 1980, pp.4-18.

TODOROV, Tzvetan, «Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter», dans *Communications*, n°. 11, 1968, pp.145 -147.

VERRIER, Jean, «Le récit réfléchi», dans *Littérature*, n°. 5, févr. 1972, pp. 58-68.

WATT, Ian, «Réalisme et forme romanesque», dans *Poétique*, n°.16, 1973, pp. 525-539.